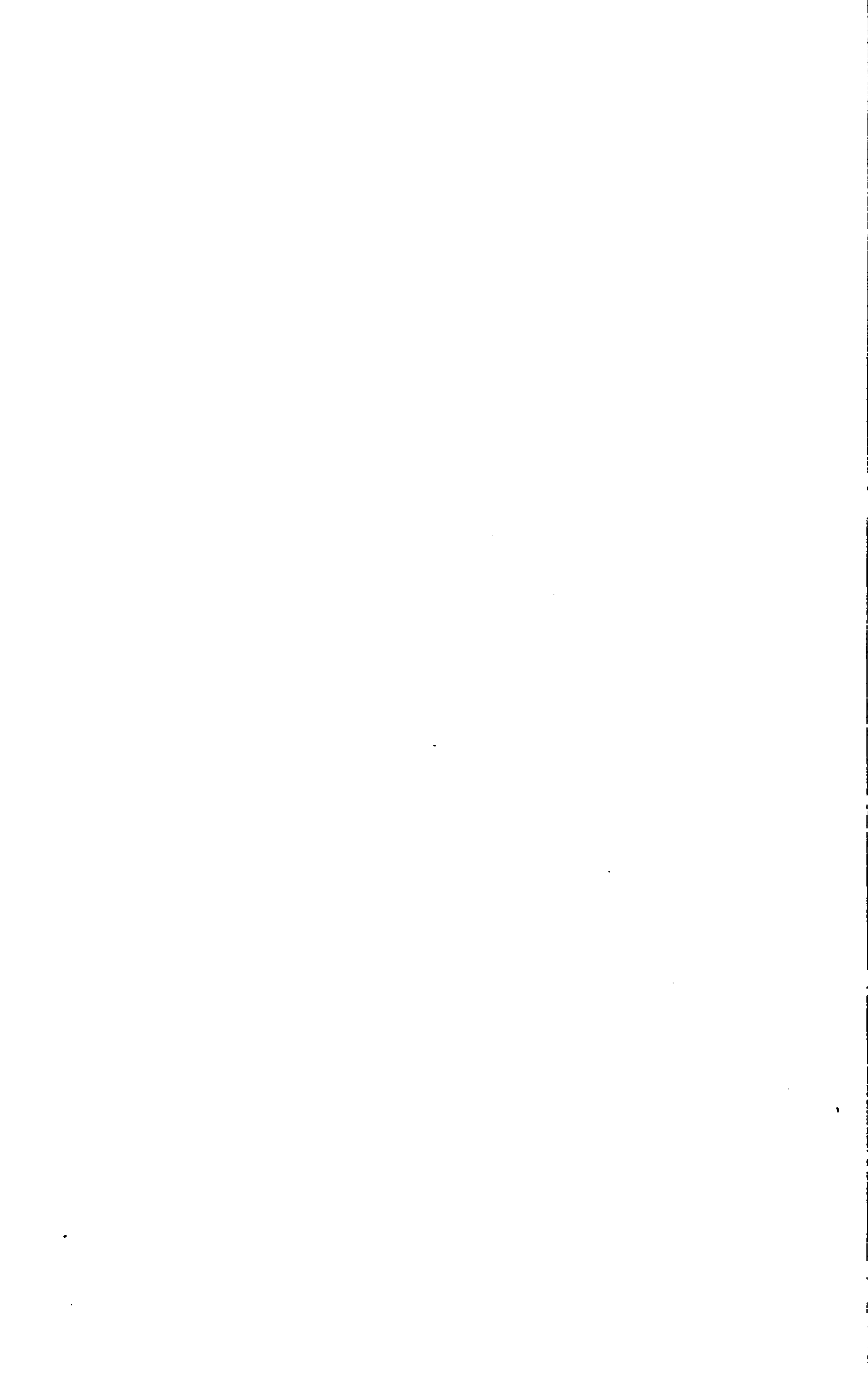
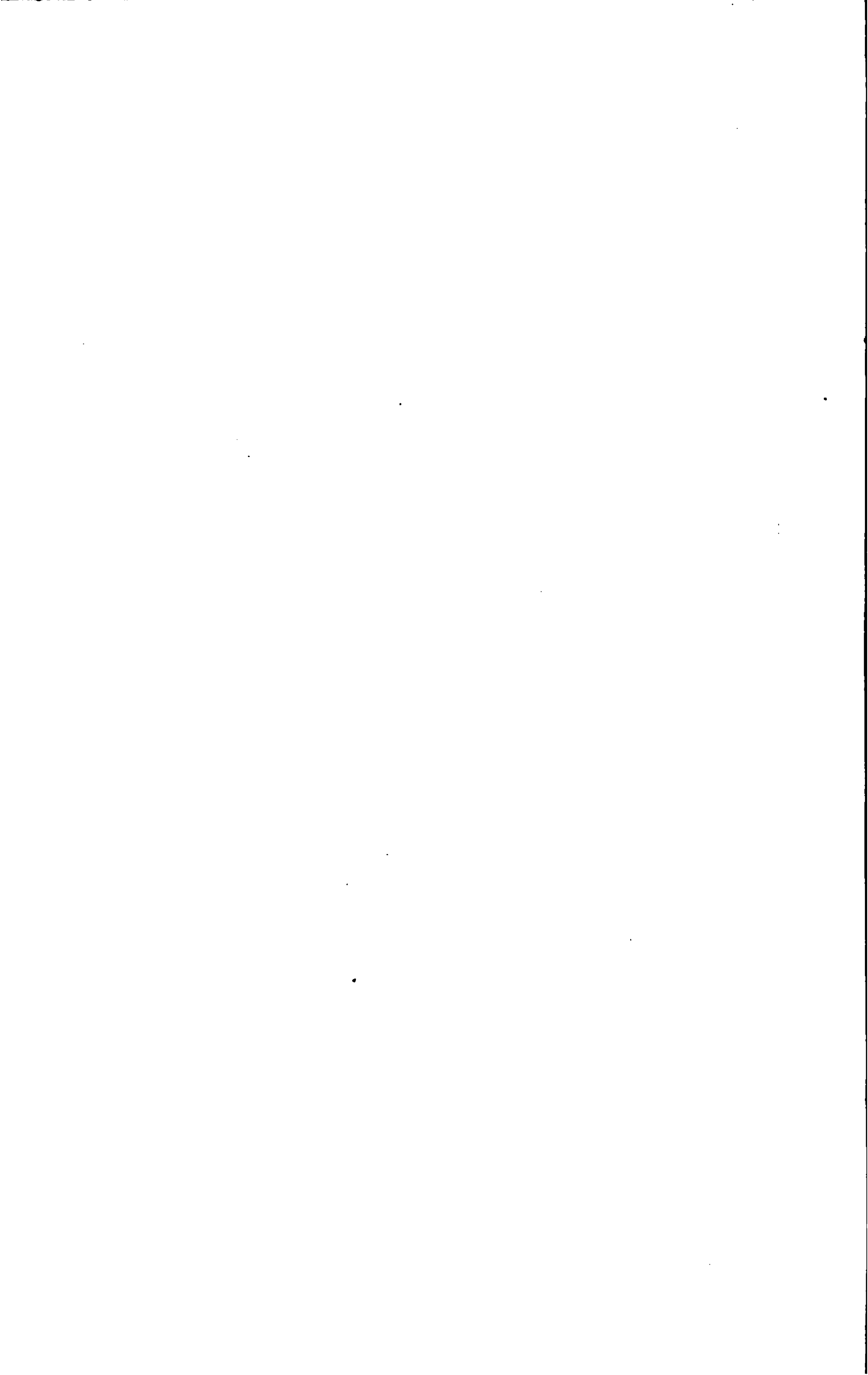
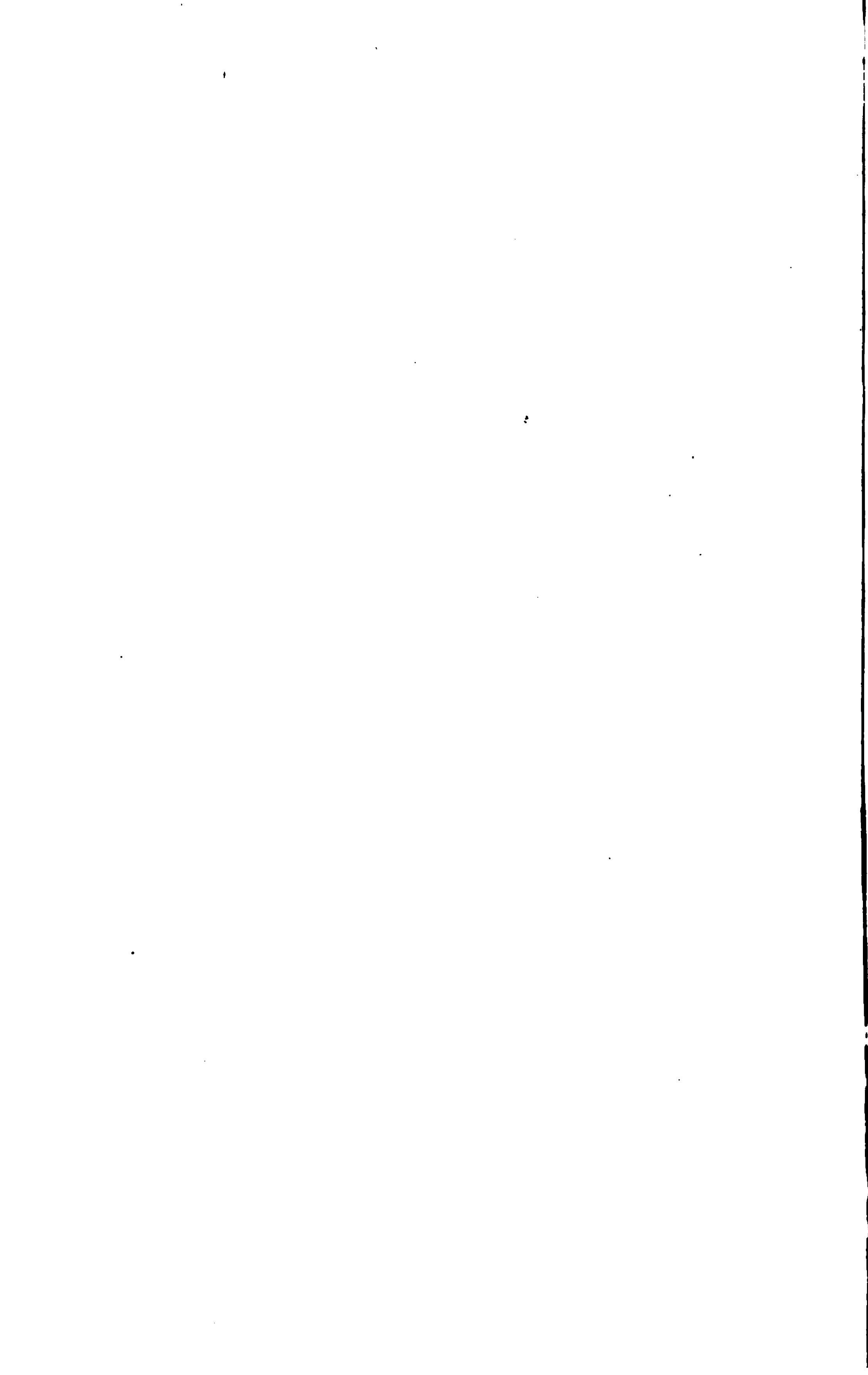








Brunn



HEINRICH BRUNN'S

KLEINE SCHRIFTEN

GESAMMELT

VON

HEINRICH BULLE UND HERMANN BRUNN

2

ZWEITER BAND

ZUR GRIECHISCHEN KUNSTGESCHICHTE

MIT 69 ABBILDUNGEN IM TEXT UND AUF EINER DOPPELTAFEL

1905
LEIPZIG UND BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

Vorwort.

Äußere Hindernisse haben eine mehrjährige Unterbrechung des Druckes dieser Sammlung verursacht. Sie sind schließlich durch eine Subskription behoben worden, deren Gelingen wir zum großen Teile der in freundschaftlichster Weise gewährten Beihilfe von Schülern und Freunden Heinrich Brunns zuzuschreiben haben. Ganz besonders verpflichtet fühlen wir uns Frau Eugenie Strong-Sellers, die durch ihre eifrigen Bemühungen der Subskription in England zum Erfolge verholfen hat. Den sämtlichen Unterzeichnern sprechen wir unsern warmen Dank aus. Ihre Namen werden am Schlusse des III. Bandes dieser Schriften abgedruckt werden.

An dem Plane der Sammlung ist nichts geändert worden, nur daß die in der Vorrede zu Band I angekündigte Rezension über Friederichs' Praxiteles auf Wunsch der Verlagsbuchhandlung ausgeschlossen worden ist. Das fällt nicht schwer ins Gewicht, da diese umfängliche Polemik, so geistvoll sie ist, doch heutzutage mehr historisches und persönliches als unmittelbar wissenschaftliches Interesse bietet.

Obwohl trotzdem der Umfang des zweiten Bandes den Voranschlag, auf Grund dessen der Subskriptionspreis festgesetzt war, wesentlich überschritt, so ließ sich dennoch die Verlagsbuchhandlung in dankenswertester Weise bereit finden, nicht auf weiteren Streichungen zu bestehen.

Dank schulden wir auch dem Verlage E. A. Seemann und der Hinrichsschen Buchhandlung, Leipzig, die uns eine Anzahl von Zinkstöcken unentgeltlich zum Abdrucke überließen, ferner dem Verlage R. Oldenbourg, München, der uns von einigen Zinkstöcken seines Besitzes galvanoplastische Abdrücke zu nehmen gestattete, endlich der Verlagsanstalt Bruckmann, München, die die Reproduktion verschiedener Tafeln des großen Denkmälerwerkes erlaubte.

Da Bulle vor Abschluß des Druckes eine größere Reise antreten mußte, so hatte Johannes Sieveking die Liebenswürdigkeit, an seiner Stelle von Seite 273 ab die Korrekturen des Textes und des von Hermann Brunn — in der ersten Hälfte nach Angaben Bulles — zusammengestellten Registers zu lesen.

Der ursprüngliche Text hat beim Abdruck insofern kleine Veränderungen erfahren, als aus praktischen Rücksichten die neue Rechtschreibung und bei Eigennamen, abgesehen von einigen verzeihlichen Inkonsequenzen, die griechische Schreibweise eingeführt worden ist. Die Zusätze Bulles stehen in eckigen Klammern.

Erlangen-München, Mai 1905.

Heinrich Bulle
Hermann Brunn

Inhaltsverzeichnis.

Ort des früheren Erscheinens.

Zu Abbildung 46:

Bei der Wiedergabe des praxitelischen Hermes hat sich ein leider zu spät bemerkter Fehler eingeschlichen, den wir angelegentlich zu entschuldigen bitten: die Stütze zwischen Stamm und Hüfte ist durch ein Versehen der Reproduktionsanstalt weggedeckt worden.

Über den Parallelismus in der Komposition altgriechischer Kunstwerke.*)

(1847.)

Welcker hat in seiner Zeitschrift für alte Kunst (I S. 536 ff.) zuerst darauf hingewiesen, wie die mythologischen Darstellungen am Kasten des Kypselos nicht nach bloßer Laune zusammengewürfelt, sondern nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet seien. So manche andere Entdeckungen, besonders im Gebiet der Vasenkunde, haben die dort angewendeten Grundsätze bestätigt und weiter ausgebildet bis zu dem Punkte, daß man in der Kunst, wie in der Poesie, trilogische Komposition nachzuweisen imstande gewesen ist. Die strenge Gesetzmäßigkeit des griechischen Geistes ist dadurch auch auf diesem Gebiete gesichert, und wir sind deshalb berechtigt, sie auch in vielen Werken vorauszusetzen, wo sie bis jetzt noch nicht erkannt ist. Neben dem Kasten des Kypselos sind es vornehmlich der Thron des amykläischen Apoll und einige Teile am Thron des olympischen Jupiter, welche hier die Aufmerksamkeit immer von neuem wieder auf sich ziehen müssen. Nun verdanken wir aber unsere Kenntnis derselben allein den dürren Beschreibungen des Pausanias, der sich meist mit der bloßen Angabe der Gegenstände begnügt und oft nicht einmal die Verteilung derselben auf verschiedene Flächen andeutet. Vielfach ist man bemüht gewesen, seinen Worten Leben einzuhauchen. Doch Vermutungen, die meist nur auf subjektiven Voraussetzungen beruhten, konnten freilich keine innere Gewähr ihrer Richtigkeit leisten. Eine solche ergibt sich aber, sobald bestimmte, allgemeine Gesetze gefunden sind, deren Gültigkeit an einer Reihe von Werken erprobt für andere als Richtschnur dienen muß.

Billigerweise geht man bei der Betrachtung größerer, aus mehreren Szenen zusammengesetzter Kompositionen von dem äußerlich Erscheinenden, dem Körperlichen aus, ehe man den geistigen Inhalt zu zergliedern strebt. Denn sicherlich wird der Künstler, was er geistig verbinden will, auch dem Auge als zusammengehörig darstellen, ebenso wie der Bezug zwischen Strophe und Antistrophe sich zunächst in der äußeren Form, dem Metrum, für die Sinne fühlbar macht. Ganz dasselbe Grundgesetz, welches hier in der Poesie waltet, macht sich aber in der Komposition der erwähnten Kunstwerke geltend. Um das Resultat der folgenden Erörterungen vorauszuschicken: das erste und einfachste Gesetz, welches ihrer Komposition zugrunde liegt, ist

*) Rheinisches Museum für Philologie, N. F. V, 1847, S. 321—346. [Vgl. Brunn, Griechische Kunstgeschichte I S. 172—181.]

ein strenger Parallelismus, ein durchgehendes Entsprechen der einzelnen Glieder untereinander im Raume.

Indem ich diesen Grundsatz hier voranstelle, so ist damit schon das Verhältnis angedeutet, in dem sich meine Arbeit zu einem kürzlich erschienenen Aufsatze von Bergk (Archäol. Zeitung 1845, Nr. 34—36) über die Komposition des Kastens des Kypselos befindet, der dem Räumlichen nur eine untergeordnete Bedeutung zuerkennen will. S. 152: „Diese kunstreiche (ideelle) Verbindung der Teile zu einem Ganzen offenbart sich gewöhnlich auch äußerlich als Symmetrie in der Anordnung und Gruppierung, in der Zahl der Figuren usw.... Im übrigen darf man eine durchaus konsequente Durchführung dieser äußerlichen Symmetrie nicht erwarten, denn sie ist, wenn auch keineswegs unwesentlich, doch immer etwas Untergeordnetes.“ Dagegen soll nach Weise strophischer Verbindung ein ideeller Zusammenhang bis ins einzelnste nachgewiesen werden. Allein ich kann es nicht verhehlen, daß der bloße Blick auf das mitgeteilte Schema mich von der Unhaltbarkeit der Durchführung überzeugt hat. Die Disposition ist gekünstelt und eben deshalb nicht künstlerisch. An einen Ideenzusammenhang glaube auch ich. Allein so wenig ich ihn bis jetzt nachzuweisen imstande bin, so bin ich doch der festen Überzeugung, daß sich dieser zuerst in einem einfachen Grundgedanken zusammenfassen und aus diesem sich ebenso klar und ungesucht entwickeln lassen muß, als die Komposition äußerlich sich gesetzmäßig entfaltet. Wenn ich nun auf eine weitere Widerlegung der Bergkschen Ansicht nicht eingehe, obwohl der Verfasser sie wünscht, sofern sie unhaltbar befunden würde, so mag dies darin seine Erklärung haben, daß der folgende Aufsatz bereits geschrieben war, als ich die Kunde von jener Arbeit erhielt. Sollte jedoch die gänzlich verschiedene Ansicht, die ich darin durchgeführt, sich als die richtige bewähren, so ist auch dieses eine wenigstens indirekte Widerlegung, indem nicht Entgegengesetztes auf gleiche Weise wahr sein kann.

Ich befolge in der Darlegung den Weg, den die Untersuchung genommen, und betrachte deshalb zuerst das Werk, an dem sich das oben ausgesprochene Gesetz am einfachsten und ungesuchtesten nachweisen läßt, nämlich die Gemälde des Panänos an der Umzäunung, welche den Beschauer hinderte, unter den Thron des olympischen Jupiter zu treten: *ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον* (Paus. V 11, 5—7). Daß ich sie abgesondert von dem übrigen Schmuck betrachte, rechtfertigt sich schon dadurch, daß sie als Gemälde den plastischen Verzierungen sich gegenüberstellen; ebenso sehr aber auch dadurch, daß Lucian (quom. hist. conscr. s. 27) *τῆς κρηπῖδος τὸ εὔρυθμον* rühmt. Dennoch wagte Völkel (Arch. Nachlaß S. 51 ff.) nach der Beschreibung des Pausanias nicht einmal zu bestimmen, ob er uns in den neun Gruppen ein vollständiges Verzeichnis aller gemalten Figuren gegeben habe, ob diese auf zwei oder auf drei Seiten verteilt gewesen. Beide Schwierigkeiten lösen sich, sobald wir nur die Darstellungen, wie sie Pausanias aufzählt, untereinander setzen und numerieren:

I. 1. *οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς, ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος*

2. *ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθους*

I. 3. *καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμὶς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον,*

II. 4. *Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ*
5. *καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος·*
6. *Ἱπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρί,*

III. 7. *καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ἦρται. . . .*
8. *τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν,*
9. *καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν.*

Die Eurhythmie ist hier so augenfällig, daß kaum noch ein Wort zu ihrer Begründung nötig ist. Sie zeigt sich zunächst in der Gleichheit der Gruppen: immer nur zwei Figuren. Gewiß nur scheinbar bildet Herakles mit dem Löwen eine Ausnahme. Denn entweder füllte räumlich der Löwe recht gut die Stelle einer menschlichen Figur aus; oder auch es war zur Bezeichnung der Lokalität, wie so häufig bei den Taten des Herakles, die Nemea gegenwärtig. Ebenso groß ist aber die Eurhythmie in der Verteilung der Gruppen auf drei Seiten. Jede der drei Reihen beginnt mit einer Tat des Herakles und schließt mit je zwei Frauen: Salamis, die Hellas den Siegeslohn darbringt, die Hesperiden, welche die Äpfel, den Liebeslohn, in den Händen tragen, Hippodamia mit der Mutter, dem Pelops ein Liebes- und Siegeslohn. Die Mitte nimmt immer ein Liebesabenteuer ein, da wir Theseus und Pirithous ohne Schwierigkeiten auf ihrem Zug zum Raube, sei es der Helena, oder besser der Proserpina deuten können. Eigentümlich ist die Wahl dieser drei Szenen: jedem der Helden wurde aus seiner Liebe, wenn nicht ein Verbrechen, doch ein Vorwurf gemacht. Worin die Wahl künstlerisch begründet ist, vermag ich freilich nicht zu sagen. In betreff des ganzen scheinen Kampf, Liebe und Sieg das Grundthema zu bilden, das dreimal in verschiedenen Mythen zur Darstellung gebracht wird. Endlich schließen Anfangs- und Endgruppen den Kreis der Vorstellungen schön zusammen, da das Abenteuer des Herakles mit dem Atlas in engem Zusammenhange mit seiner Fahrt zu den Hesperiden steht.

So einfach und deutlich stellt sich nun allerdings die Anordnung der Gruppen am Throne des Amykläischen Apoll nicht sogleich heraus. Schon die Fülle der Darstellungen läßt uns schwerer zu einem Überblicke gelangen, und die Unsicherheit, die über die ganz allgemeine Form des Throns herrscht, konnte nur ungünstig für das Verständnis wirken. Endlich mußte ein kleines Mißverständnis, das aber standhaft von allen Erklärern festgehalten ist, von vornherein alles in Unordnung bringen. Man rechnete aus Pausanias (III 18, 7 ff.) 28 Darstellungen an der Außenseite des Thrones heraus, fand für diese Zahl in den 14 Szenen der Innenseite eine Bestätigung und glaubte auch an dem Grabe des Hyakinthos 7 verschiedene Szenen zu erkennen. Eine bestimmte Zahlensymbolik sollte dem ganzen der Komposition zugrunde liegen. Dem wage ich mit Bestimmtheit zu widersprechen. Um mit dem letzten zu beginnen, so sind am Grabe des Hyakinthos

nur drei Darstellungen, wie weiter unten näher auseinandergesetzt werden soll. Aber auch die 28 Szenen der Außenseite sind um eine zu verringern. Pausanias beginnt: *Ταϋγέτην θυγατέρα Ἄτλαντος καὶ ἀδελφὴν αὐτῆς Ἀλκυόνην φέρουσι Ποσειδῶν καὶ Ζεύς. Ἐπείργασται δὲ καὶ Ἄτλας καὶ Ἡρακλέους μονομαχία πρὸς Κύκνον.* Hier gab allerdings die Trennung der grammatischen Konstruktion leicht Veranlassung, den Atlas neben dem Kampf des Herakles als etwas Abgesondertes, für sich Bestehendes zu betrachten. Aber Atlas ganz allein, ohne irgend eine Andeutung dessen, was er tat, muß mindestens Anstoß erregen. Vergegenwärtigen wir uns aber die zahlreichen Entführungsszenen, wie sie uns noch in Kunstwerken vorliegen, so gesellt sich Atlas als Vater den Töchtern bei: er ist in irgend einer Weise als gegenwärtig bei der Entführung zu denken, wie Äsopus beim Raub der Ägina, Leukippus beim Raub der Töchter u. a. So haben wir aber 27 Darstellungen, die sich nun nicht in vier, sondern in drei Massen zerlegen, wie die Gemälde am olympischen Throne. Hiermit sind freilich noch nicht alle Schwierigkeiten gehoben; ja wir sind vorläufig vielleicht nicht einmal imstande dazu. Einige Darstellungen sind uns so gut wie unbekannt und verlangen vielmehr Licht, als daß sie Licht gewähren könnten. Wir müssen uns also begnügen, wenn wir aus dem Bekannten so viel mit Bestimmtheit ermitteln, daß dadurch das aufgestellte Prinzip als haltbar gesichert wird. Das ergibt sich aber ohne Schwierigkeit.

Die erste Darstellung war, wie gesagt, der Raub der Töchter des Atlas, Taygete und Alkyone, durch Poseidon und Zeus; die neunte, also die letzte der ersten Abteilung, der Raub der Töchter des Leukippus durch das Brüderpaar der Dioskuren: also eine der ersten aufs vollkommenste entsprechende Szene. Wie Atlas in jener, so war hier vielleicht Leukippus Zeuge der Handlung. Das fünfte Bild muß als Mittelpunkt bestehen ohne entsprechendes Gegenstück: wir finden hier den Chor der Phäaken und den Sänger Demodokos, also eine Darstellung von größerer Ausdehnung, welche für das Auge die übrigen je aus zwei Figuren bestehenden Gruppen mit Bestimmtheit in zwei Hälften sondert. — Blicken wir jetzt auf den Mittelpunkt der zweiten Seite (Nr. 14 in der Folge bei Pausanias): die Götter bringen Geschenke zur Hochzeit der Harmonia, wiederum ein freudenreiches Bild; ihm zur Seite kleinere Gruppen, an den Ecken aber, wie bei der ersten Seite etwas größere Bilder vom Raube der Jungfrauen, so hier (Nr. 10) des Dionysos Geburt und (Nr. 18) das Urteil des Paris. Pausanias bezeichnet die erstere: *Διόνυσον . . . παῖδα ὄντα ἔτι ἐς οὐρανόν ἐστιν Ἑρμῆς φέρων*, freilich gar zu kurz. Aber was hindert uns, dem Hermes die Erzieherinnen des Dionysos, die nysäischen Nymphen, und zwar in der hinlänglich gesicherten und bekannten Dreizahl folgen zu lassen, wie wir sie öfters in anderen Kunstwerken sehen? Dadurch stellt sich das Gleichgewicht mit den drei von Hermes zum Paris geführten Göttinnen aufs vollkommenste her.

Bis hierher ergibt sich alles so von selbst und ohne jede Zutat gewagter Vermutungen, daß wir darauf schon die Überzeugung begründen können, der Künstler sei in der Verteilung der Darstellungen einem bestimmten Prinzip gefolgt. Wir dürfen uns also nicht irre machen lassen, wenn sich schon jetzt bei der dritten Seite einige Schwierigkeiten zeigen,

die erst durch weitere Kombinationen gelöst werden können. Die Schuld daran trägt zum größten Teile das Skizzenhafte in dem Berichte des Pausanias, sowie die Unkenntnis einiger Mythen, die hier in Betracht kommen.

Über das Mittelbild wird besser weiter unten gehandelt werden können. Hier nur so viel, daß die kleineren Seitengruppen wiederum von zwei größeren Darstellungen an den Ecken umschlossen werden: Adrastos und Tydeus, welche den Streit des Amphiaraus und Lykurg, des Pronax Sohn, trennen, eine Szene von vier Figuren; andererseits Herakles, der τὰς Γηρυόνου βοῦς ἐλαύνει. Waren aber denn hier die Rinder Hauptsache? Da wäre allerdings ein äußerlich sichtbares Entsprechen dieser Szenen nicht gut denkbar. Aber zuerst bildete der Kampf mit dem dreileibigen Riesen den Mittelpunkt, und eine mehr untergeordnete Andeutung der Herden genügt, den Ausdruck des Pausanias zu rechtfertigen, der mehr die Folgen des Kampfes als diesen selbst bezeichnet. Ich zitiere hier zu deutlicherer Anschauung eine vulcentische Amphora sehr alten Stils: Duc de Luynes, vases peint. t. 8 [Gerhard A. V. 105]. Hier sehen wir zur Rechten Herakles und den dreileibigen Riesen sich gegenüberstehen. Wie gewöhnlich liegen Eurytion und der Hund schon getötet unter den Füßen der Kämpfenden. Links neben dem Herakles folgt seine Schutzgöttin Athene, sodann aber fünf mächtige Stiere und endlich ein wartendes Viergespann. Hier tritt gewiß die Rinderherde so mächtig hervor, als kaum in irgend einem anderen Bilde, und doch nimmt die Gruppe nicht die Breite des Kämpferpaares ein. Denn nur ein Stier ist in seiner ganzen Länge sichtbar, die anderen vier ragen nur in mannigfachen Verkürzungen mit den Köpfen über dem Rücken dieses einen hervor. Wir können uns demnach an dem Throne allenfalls die Rinder noch mehr untergeordnet denken, und um die Harmonie vollständig herzustellen, neben dem gegenüberstehenden Kämpferpaar ein Viergespann voraussetzen.

Hiernach sind die kleineren Seitengruppen zu betrachten, am besten vom Mittelpunkte nach außen zu. Auf der ersten Seite haben wir neben dem Chor der Phäaken: (Nr. 4) Theseus, wie er den Minotaur wegführt, (Nr. 6) des Perseus ἔργον τὸ ἐς Μέδουσαν: den Minotaur einen Menschen mit Stierkopf, die Medusa, ein ähnliches Scheusal, vielleicht zu noch größerer Analogie in dem Augenblicke dargestellt, wo der Pegasus aus der Halswunde emporsprang, also gewissermaßen pferdeköpfig, wie wir z. B. in einem sehr fremdartigen, aber analogen Vasenbilde (Gerhard, Auserl. Vasenb. II 89) eine hirschköpfige Medusa sehen. Es folgen (Nr. 3) des Herakles μάχη παρὰ Φόλῳ τῷ Κενταύρῳ und (Nr. 7) πρὸς Θούριον τῶν γιγάντων, dann den Eckvorstellungen zunächst (Nr. 2) des Herakles μονομαχία gegen Kyknos und (Nr. 8) der Kampf des Tyndareus gegen Eurytos; die beiden letzten Gruppen also einfache Kämpfe zwischen je zwei Helden. In den mittleren sind die von Herakles angegriffenen beide Male gewaltige Wesen; und wenn wir auch mit Rücksicht auf das Alter des Thrones eine halbtierische, nämlich schlangenfüßige, Bildung für den Giganten nicht wie für den Kentauren in Anspruch nehmen können, so dürfen wir doch in der Art des Kampfes, sei es mit Baumstämmen oder mit Felsstücken, eine gewisse Analogie voraussetzen.

Auf der zweiten Seite schließen sich der Hochzeit der Harmonia an: (Nr. 13) Kephalos von der Hemera geraubt und (Nr. 15) der Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon, zwei Szenen, die scheinbar weit voneinander abstehen. Betrachten wir aber die anderen Darstellungen dieser Seite, so zeigt sich, daß der Parallelismus der beiden Hälften sich nicht in Gleichartigem, sondern in Gegensätzen bewegt: auf der einen Hälfte nur Kämpfe und Streit, Achilles mit Memnon, Herakles mit Diomedes und Nessus und der Streit der drei Göttinnen vor Paris; auf der anderen die Einführung zweier von sterblichen Frauen geborenen, des Dionysos und des Herakles in den Olymp, die des letzteren wohl mit der Nebenbeziehung eines Liebesverhältnisses, die Übergabe des Achill an den weisesten der Kentauren zur Erziehung, und endlich des Kephalos Raub, wieder eine Liebesszene; alles aber Darstellungen, in denen die Unsterblichen den Sterblichen sich liebreich und geneigt erweisen. Zwischen der Göttin aber, die von heißer Liebe getrieben den Sterblichen verfolgt, und einem Helden wie Achilleus, der selbst eines Sohnes des Zeus im Kampfe nicht schont, läßt sich in räumlicher Beziehung ein Entsprechen recht wohl denken. Weniger augenfällig ist dies bei den anderen Gruppen. Und in der Tat weiß ich nichts Positives anzuführen, um die Athene, welche den Herakles zum Olymp führt, mit einer der uoch übrigen gegenüberstehenden Gruppen: Herakles mit Nessus und Herakles mit Diomedes in Beziehung zu setzen. Dagegen möchte ich zugunsten des Peleus und Chiron eine kleine Modifikation in der Interpretation des Pausanias vorschlagen. Seine Worte für die entsprechende Vorstellung sind: *Διομήδην τε Ἡρακλῆς τὸν Θρᾷκα καὶ ἐπ' Εὐήνῳ τῷ ποταμῷ Νέσσον τιμωρούμενος.* Sollte Pausanias, wo er zwei Taten des Herakles mit kurzen Worten zusammen nennt, etwa die ihm hier sonst geläufige Ordnung beibehalten haben, anstatt sich nach der Folge der Vorstellungen auf dem Throne zu richten? Durch diese Umstellung träte Herakles und der Kentaur Nessus dem Peleus und dem Chiron gegenüber: einem Kentauren, der das ihm zur Pflege anvertraute Gut gewissenhaft und sorgsam wahrt, ein anderer, der untreu in seiner Pflicht erfunden wurde.

Noch größer sind die Schwierigkeiten bei der Anordnung der dritten Seite. Klar sind zuvörderst die den Endgruppen zunächst stehenden Bilder: (Nr. 20) *Ἥρα δὲ ἀφορᾷ πρὸς Ἰὼ τὴν Ἰνάχου βοῦν οὖσαν ἤδη* und (Nr. 26) *ἀναιρεῖ δὲ καὶ Βελλεροφόντης τὸ ἐν Λυκίᾳ θηρίον.* Bellerophon bekämpft die Chimära in den Kunstvorstellungen immer von oben herab. So erschien wohl auch Hera über der Kuh und blickt auf sie nieder: *ἀφορᾷ.* Das weitere Verständnis muß sich besonders an das drittletzte Bild stoßen. Pausanias sagt: *Ἀναξίας δὲ καὶ Μνασίνους, τούτων μὲν ἐφ' ἵππου καθήμενός ἐστιν ἑκάτερος, Μεγαπένθην δὲ τὸν Μενελάου καὶ Νικόστρατον ἵππος εἷς φέρων ἐστίν.* Sind dies aber zwei verschiedene Darstellungen oder verbindet die beiden Paare eine Handlung? Heyne trennt sie, wohl nur deshalb, weil ihm keine Nötigung vorlag, an einen Zusammenhang zu denken. Megapenthes und Nikostratus vertrieben die Helena aus Sparta, aber nach Pausanias (II 18, 5) behaupteten sie sich nicht in der Herrschaft; sie ging an Orestes über. Bei ihrer Vertreibung konnten nun Anaxias und Mnasinus, die Söhne der Dioskuren, leicht als Rächer der Helena auftreten und so der Kunst den Stoff zu einer Verfolgungsszene liefern, welcher, wenn auch in ganz entgegengesetztem Sinne, die Verfolgung der Athena durch Hephästos entspräche,

So bleibt uns noch übrig: *Ἡρακλέους πεποίηται τάξις τῶν ἔργων τῶν ἐς τὴν Ὕδραν καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ Ἅιδου τὸν κύνα*, zwei Kämpfe mit vielköpfigen Ungeheuern, die trefflich zueinander passen. Aber so fehlt uns das größere Mittelbild, entsprechend dem Phäakenchor und der Hochzeit der Harmonia. Doch selbst hier ist wohl noch ein Auskunftsmittel möglich. Für die Darstellung der Heraufführung des Cerberus ist in einfachster Weise allerdings Herakles mit dem Hunde genügend. Die Kunstwerke zeigen uns aber gerade damit oft die Darstellung des Hades in zahlreichen Figuren verbunden. Wie wir uns beim Chor der Phäaken, bei der Hochzeit der Harmonia eine reiche Szene, königliche Paläste im Hintergrunde denken können, so mögen wir hier im Mittelpunkte den Palast des Hades voraussetzen, umgeben von anderen Unterweltsszenen, wie manche Vasenbilder sie uns vorführen, die am vollständigsten bei Gerhard (Arch. Zeitung 1843 T. XI ff.) zusammengestellt sind. Den Schluß dieser Szenen, aber räumlich zugleich eine gesonderte Gruppe, bildete Herakles mit dem Cerberus. Pausanias nun, der in dem Mittelbilde eine besondere Handlung nicht ausgesprochen findet, faßt das Ganze in eins zusammen und nennt in seiner leicht skizzierten Beschreibung nur die Handlung, die sich dem großen Unterweltsbilde eng anschloß.

Eine andere Reihe verschiedener Kompositionen befand sich an der inneren Seite des Thrones, so daß sie *ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον* sichtbar waren, welcher Ausdruck hier zunächst auf sich beruhen mag. Hier ist die Art nicht unwichtig, in der die Beschreibung des Pausanias fortschreitet, da sich in ihr gewisse Abschnitte zeigen. Ich setze deshalb zuerst die Worte vollständig her:

1. 2. *ὑός ἐστι θήρα τοῦ Καλυδωνίου καὶ Ἡρακλῆς ἀποκτείνων τοὺς παῖδας τοὺς Ἄκτορος.*

3. *Κάλαϊς δὲ καὶ Ζήτης τὰς Ἁρπυίας Φινέως ὑπελαύνουσι.*

4. 5. *Πειρίθους τε καὶ Θησεὺς ἡρπακότες εἰσὶν Ἑλένην, καὶ ἄγχων Ἡρακλῆς τὸν λέοντα.*

6. *Τιτυὸν δὲ Ἀπόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις.*

7. 8. *Ηρακλέους τε πρὸς Ὄρειον Κένταυρον μάχη πεποίηται καὶ Θησέως πρὸς ταῦρον τὸν Μίνω.*

9. 10. 11. 12. *πεποίηται καὶ ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη, καὶ τὰ λεγόμενα ἐς Ἥραν, ὡς ὑπὸ Ἡφαίστου δεθείη, καὶ ὃν Ἄκαστος ἔθηκεν ἀγῶνα ἐπὶ πατρί, καὶ τὰ ἐς Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσείᾳ.*

13. 14. *τελευταῖα Ἄδμητός τε ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἅρμα κάπρον καὶ λέοντα, καὶ οἱ Τρῶες ἐπιφέροντες χοὰς Ἕκτορι.*

Bei vierzehn Vorstellungen denken wir freilich zuerst an eine Teilung in sieben und sieben. Die Worte des Pausanias führen uns auf eine andere. Nachdem er erst zwei Bilder zusammengenannt, läßt er ein einzelnes folgen und knüpft dieses durch *δὲ* an, ebenso das sechste an das vierte und fünfte. So haben wir zunächst zweimal drei Gruppen, und jedesmal in der Mitte eine Tat des Herakles. Die Kalydonische Jagd und die Vertreibung der Harpyien sind Stoffe, welche die Kunst in verschiedener Weise beschäftigt

haben, so daß wir darauf verzichten müssen zu sagen, worin die Analogie der Darstellung zwischen beiden bestand. Dagegen verknüpft sich ungesucht Theseus, Pirithous und Helena mit Tityos, Apollo und Artemis; das eine der Frevel an einem Weibe, das andere die Rache eines ähnlichen Frevels. — Für die anderen acht Darstellungen lasse ich mich bei der Ungewißheit über die Form des Thrones allein von dem bisher befolgten Prinzip leiten, wenn ich je vier und vier Szenen scheide. Darauf führt die Analogie, welche sich zwischen Theseus mit dem Minotaur und Herakles mit Achelous findet: Kämpfer gegen einen Menschen mit Stierkopf und einen Stier mit Menschenkopf. Ebenso einfach stellen sich die Leichenspiele des Akastos und die Totenfeier des Hektor gegenüber. Welche Analogie freilich zwischen Herakles' Kampf mit dem Kentauren Oreios und der Fesselung der Juno durch Vulkan stattfand, vermag ich nicht zu sagen. Admetus aber endlich, der das wundersame Gespann anschirrt, und Menelaus, wie er den in allerlei Getier sich verwandelnden Proteus bändigt, gruppieren sich wohl nebeneinander.

Es fragt sich, ob nach dieser Einteilung nicht ein Rückschluß auf die Gestalt des Thrones möglich ist. Pausanias gibt bei den Darstellungen des Innern nur den Anfangspunkt an: *τὰ ἔνδον ἀπὸ τῶν Τριτώνων*. Welche Ordnung er nachher befolgt, wissen wir nicht. Den drei Gruppen entsprachen aber gewiß die anderen drei; die ersten mußten an der einen Seitenfläche des Thrones sich befinden. Pausanias sprang also von dieser sogleich auf die andere über und wendete sich dann erst zur hinteren Seite. Acht Vorstellungen in einer Reihe erfordern jedoch zu viel Raum; es waren also je vier und vier, die einen unten, die anderen am oberen Rande der Rücklehne. Diese war für den Beschauer durch das säulenartig davor aufgerichtete Bild des Apoll auch senkrecht in zwei Hälften geteilt. Pausanias beginnt nun mit zwei Gruppen auf der einen, springt dann auf die anderen zwei in derselben Linie befindlichen Darstellungen über; verbindet aber hier die oberen und unteren dieser Seite und läßt zuletzt erst die noch fehlenden zwei der ersten Hälfte folgen. So würde sich erklären, wie er in seiner Beschreibung 7 und 8, 9 bis 12, 13 und 14 verbindet, während 7 bis 10, 11 bis 14 nach den Darstellungen vereinigt sein müßten.

Außer dem Chortanz der Magneter am obern Rande der Rücklehne und außer den Dioskuren mit Sphinxen und wilden Tieren an den Seiten oder Armlehnen bleibt noch eine große Figurenreihe übrig an der Basis der Apollostatue, welche zugleich als Grab des Hyakinthus betrachtet wurde. Pausanius beschreibt sie folgendermaßen (III 19, 4): *Ἐπείργασται δὲ τῷ βωμῷ, τοῦτο μὲν ἄγαλμα Βίριδος, τοῦτο δὲ Ἀμφιτρίτης καὶ Ποσειδῶνος. Διὸς δὲ καὶ Ἑρμοῦ διαλεγομένων ἀλλήλοις πλησίον Διόνυσος ἑστήκασι καὶ Σεμέλη, παρὰ δὲ αὐτὴν Ἰνώ· πεποίηται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ ἡ Δημήτηρ καὶ Κόρη καὶ Πλούτων, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Μοῖραί τε καὶ Ὧραι, σὺν δέ σφισιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἄρτεμις. κομίζουσι δ' ἐς οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν Ὑακίνθου, καθὰ λέγουσιν, ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν ἔτι παρθένον . . . πεποίηται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ Ἡρακλῆς ὑπὸ Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν τῶν ἄλλων καὶ οὗτος ἀγόμενος ἐς οὐρανόν· εἰσὶ δὲ καὶ αἱ Θεστίου θυγατέρες ἐπὶ τῷ βωμῷ καὶ Μοῦσαι τε καὶ Ὧραι.* Man nahm hier richtig als eine Vorstellung die Thestiaden mit den Musen und Horen an; als eine andere des Herakles Einführung in den Olymp. Sehen wir nun aber auf Pausanias Worte: *ὑπὸ*

Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν τῶν ἄλλων und rufen uns analoge Kunstvorstellungen (z. B. die Schale des Sosias) ins Gedächtnis zurück, so darf wohl über das übrige kein Zweifel stattfinden. Es bilden nicht bloß Aphrodite, Athene Artemis, welche Hyakinth und Polyböa in den Olymp führen, eine besondere Abteilung für sich, sondern sämtliche vorhergenannte Götter und Göttervereine gehören dieser Darstellung an, die wir wegen der gewiß nicht bedeutungslosen Dazwischenkunft des Pluto und der Mören ebenso wohl mit dem Titel der Rückführung des Hyakinth und der Polyböa aus dem Hades, wie mit dem der Einführung in den Olymp bezeichnen dürfen. Vielleicht, daß nach der mehr epischen Weise, welche auch der Kunst nicht fremd war, die Unterredung des Zeus mit dem Hermes auf die Weisung hindeutet, die der letztere dem Pluto bringen soll, die aber in der letzten Gruppe schon ausgeführt erscheint. Über die Raumverteilung läßt uns Pausanias gleichfalls wieder in Ungewißheit. Ich bemerke nur, daß wir in der zuletzt besprochenen Darstellung an beiden Enden je fünf Figuren, in der Mitte viermal je drei haben. Waren aber diese 22 Figuren alle auf einer Seite der Basis und auf zwei anderen die Einführung des Herakles und die Thestiaden? Der Umstand, daß sich auf der linken Seite der Basis die Tür befand, durch die man ging, dem Hyakinth die jährliche Totenspende zu bringen, scheint den bildlichen Schmuck von der Nebenseite auszuschließen. Wir müssen uns also wohl die drei Vorstellungen auf einer Seite in drei Streifen übereinander denken, gerade wie beim Kasten des Kypselos.

Indem ich mich einzig an die räumliche Verteilung der Darstellungen hielt und hier einen Zusammenhang nachzuweisen suchte, habe ich darauf verzichtet, nach dem geistigen Prinzip zu forschen, welches diese Fülle von Mythen zu einem Werke verknüpfte. Es fragt sich auch, ob dies aufzufinden schon jetzt die Zeit gekommen ist. Doch kann ich meine Vermutung nicht ganz unterdrücken. Wir haben an der Basis der Statue: 1. Musen, Horen, Thestiaden, wie wir voraussetzen dürfen, in festlichem Tanze; 2. Herakles von Athene in den Olymp geführt, eine Darstellung, in der wir eine Hochzeit derselben sehen mögen; 3. die Rückführung des Hyakinth und der Polyböa aus der Unterwelt. An den Außenseiten des Thrones waren aber das erste Mittelbild der Chortanz der Phäaken, das zweite Harmonias Hochzeit, das dritte, freilich mehr nach Vermutung, die Unterwelt, an die sich die Heraufholung des Cerberus anschloß. Dies Entsprechen wird schwerlich zufällig sein. Aber worin besteht nun der Bezug der Darstellungen auf Apoll? In allen Bildern nennt ihn Pausanias nur einmal beiläufig bei der Bestrafung des Tityos. Ich denke, der Zusammenhang ist begründet im Mythus des Hyakinthos und seiner Verbindung mit dem Apollo Karneios. Das Grab des Lieblings des Apollo bildete den Mittelpunkt des Thrones, seine Leichenfeier den Mittelpunkt des ganzen Apollokultes in Amyklä. Es war dies eine Feier des Sterbens und Wiederauflebens in der Natur, gerade wie im Mythus des Adonis. Sie dauerte drei Tage: der erste umfaßte die eigentliche Totenfeier, die beiden folgenden gewissermaßen die Wiedergeburt; Hauptbestandteile dieser letzteren Feier sind der Chortanz und wahrscheinlich die Darbringung des Gewandes, welches die Spartanerinnen in einem eigens dazu gebauten Hause jährlich dem Apollo webten. Auf diese verschiedenen Teile der Festfeier scheinen

sich die erwähnten sechs Hauptvorstellungen zu beziehen: für die Totenfeier haben wir Unterweltszenen; den Hochzeitsszenen, der Darbringung der Geschenke bei Harmonias Hochzeit möchte die Darbringung des Gewandes an Apoll, den Hochzeitsgott, entsprechen, und der Chor und Päan findet im Phäaker- und Thestiadenchor sein Gegenbild. — Eine Sicherung dieser Auslegung kann nur durch eine genaue Untersuchung des ganzen Hyakinthoskultus sich ergeben, die besser einer abgesonderten Betrachtung vorbehalten wird. Sind aber die angegebenen Gesichtspunkte richtig, so ist uns die Hoffnung nicht benommen, daß der wirre Knäuel der verschiedenartigsten Kunstvorstellungen sich einst noch in einer schönen Einheit künstlerischer Komposition werde auflösen lassen.

Für den Kasten des Kypselos werden nach Welckers Vorgange wenige Bemerkungen genügen, um den räumlichen Parallelismus noch bestimmter hervortreten zu lassen, als dies in dem genannten Aufsatze der Fall ist, der mehr auf den inneren Zusammenhang der Kompositionen einging. Ich beginne gleich mit dem Mittelbilde des untersten Streifens, den Leichenspielen des Pelias. Hier entsprechen sich an beiden Enden Herakles und Akastos und ihnen zunächst fünf Zweigespanne und fünf Männer im Wettlauf. Was etwa die ersteren im Raume vor den letzteren voraus hatten, wiewohl wir die Gespanne sich teilweise einander deckend denken können, glich sich durch die größere Begleitung und die Kampfpreise auf der Seite des Akastos aus; denn den Töchtern desselben setzt Pausanias nur eine einzelne Flötenspielerin entgegen. Zwischen den erwähnten Gruppen waren ferner zwei Faustkämpfer, zwei Ringer, neben diesen noch ein Diskuswerfer, der aber räumlich durch einen Flötenspieler zwischen den Faustkämpfern aufgewogen ward. Die *θεώμενοι τοὺς ἀγωνιστάς*, wenn es nicht eben Herakles und Akastos sind, können wir uns entweder in halber Figur über den Kämpfern hervorragend oder auf Tribünen zu beiden Seiten gleichverteilt denken, wie z. B. in den Gemälden etruskischer Grabkammern. So sind alle Gruppen zu einem schönen Ganzen vollkommen abgeschlossen. Diese Ordnung zerstört uns aber Pausanias, indem er nach dem Akastos noch den Iolaos als Sieger mit dem Viergespann anführt. Ich zweifle nicht, daß Pausanias hier geirrt, und glaube diesen Vorwurf durch den Parallelismus der Komposition rechtfertigen zu können. Wir haben vor den Leichenspielen des Pelias den Auszug des Amphiaraus, seine Familie auf der einen Seite, ihn selbst in der Mitte, zuletzt aber sein Gespann, auf das er zu steigen im Begriff ist, eine Komposition, deren Grundzüge O. Jahn in einem Vasengemälde bei Micali, Ant. mon. XCV [Mon. d. I. X, 4], wiedergefunden hat. Diesem Gespanne entspricht streng das des Iolaos, das aber nun nicht mehr zu den Leichenspielen, sondern zu der folgenden Szene zu ziehen ist. Herakles ist davon herabgesprungen und im Kampf mit dem vielköpfigen Ungeheuer der Hydra. Iolaos harrt des Ausgangs, ebenso wie Baton das Ende des Streites vor Amphiaraus' Hause erwartet. Der harrende Iolaos ist auch den erhaltenen Kunstwerken nicht fremd: auf Vasen füllt er oft die eine Seite, während die andere, wie von anderen Kämpfen des Herakles, so im besonderen auch von dem mit der Hydra eingenommen ist. — Für die Endvorstellungen, Pelops und Oenomaos, die Boreaden und Harpyien, können wir ein räumliches Gleichgewicht voraussetzen, wenn wir es auch vorläufig noch nicht anschaulich darzulegen vermögen. Bei den Flügelgestalten der

zweiten Darstellung scheint es nicht ohne Bedeutung, daß auch des Pelops Rosse mit Flügeln gebildet waren.

In der zweiten Reihe hat zuerst Welcker richtig die drei mehr allegorischen Gruppen der Nacht mit Schlaf und Tod, der Dike und Adikia und den zwei Pharmakeutrien verbunden und sie dem Perseus mit den Gorgonen entgegengestellt. Dadurch trat die Hochzeit der Medea und der hochzeitliche Chor des Apoll und der Musen als größere Darstellung in die Mitte, ganz ebenso, wie wir beim Thron des amykläischen Apoll gesehen, daß sich ein größeres Mittelbild zwischen sechs kleineren Szenen und zwei etwas größeren Eckvorstellungen befand. Über die Art der Entsprechung zwischen den kleinen je aus zwei Figuren bestehenden Gruppen gibt uns Pausanias einzelne Winke, und weit mehr würde sich noch bestimmen lassen, hätten wir zu jeder der Szenen ein Epigramm. Dem Idas ist Marpessa willig, sie, um die ein Gott freit, folgt dem Sterblichen; unwillig und nur nach vergeblichem Widerstreben ergibt sich Thetis, die Göttin, dem Sterblichen Peleus. Mit dem Schwert verfolgt Menelaos die Helena, mit dem Schwert dringt Herakles auf Atlas ein; aber Menelaos wird das Schwert seiner Hand entsinken lassen, von der Schönheit der Helena betroffen, Atlas aber: *τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.*

Auf die Beschreibung der Schlacht am dritten Streifen geht Pausanias nicht im einzelnen ein. Dagegen bietet uns die vierte Reihe eine größere Mannigfaltigkeit von Darstellungen als die vorhergehenden. Welcker glaubte das Prinzip ihrer Anordnung in der Abwechslung von Liebes- und Kampfesszenen zu finden, die sich jedoch nur auf der einen Hälfte durchgeführt findet. Obwohl einiges immer zweifelhaft bleiben wird, halte ich es doch für das sicherste, hier denselben Weg einzuschlagen, den ich im vorhergehenden betreten. Die Zahl der Darstellungen ist dreizehn, die siebente also die mittelste: die Dioskuren und zwischen ihnen Helena, welche Aethra mit Füßen tritt. Die Gruppe scheint zwar allen sie umgebenden ziemlich ähnlich. Bedenken wir aber, daß den Dioskuren ihre Rosse beigegeben waren, so mußte sich diese Gruppe durch eine solche Zutat von allen anderen leicht aussondern. Dazu stand Helena in der Mitte der Brüder, *μέση δὲ αὐτῶν Ἑλένη*, diese dann gewiß mit ihren Rossen ihr zugewendet, wodurch das Auge des Beschauers leicht auf die Gruppe hingeleitet ward, in der die beiden Hälften wie in einen Mittelpunkt zusammengeführt wurden.

Am wenigsten scheint an ein räumliches Entsprechen bei den Eckvorstellungen zu denken: dem Raube der Oreithyia durch Boreas und dem älteren bärtigen Dionysos in einer Grotte gelagert. Der Zusammenhang muß hier lediglich in einer Ideenverbindung liegen, welche festzustellen noch die nötigen Haltepunkte fehlen. Es folgen zunächst Herakles im Kampf mit dem dreileibigen Geryon; der Kampf zwischen Eteokles und Polyneikes. Kunstwerke zeigen, daß von dem dreifachen Riesen oft der eine schon niedergesunken, während die beiden anderen noch kräftigen Widerstand leisten. So war auch Polyneikes schon ins Knie gesunken, aber den noch lebenden Riesen entsprechend stand hinter ihm in scheußlicher Gestalt die *Κήρ.* — Dem Theseus und der Ariadne entsprach Ajax und Kassandra wenigstens in der Figurenzahl.

Ich wende mich jetzt zuvörderst zu den Gruppen zunächst der Mitte: zwischen Ajax und Hektor steht Eris, den Leichnam des Iphidamas ver-

teidigt Koon gegen Agamemnon. Die Analogie scheint hier besonders darin zu liegen, daß auf dem Schilde des Agamemnon das Bild des Phobos war, entsprechend der häßlichen Eris auf der anderen Seite. — Noch bleiben vier Gruppen: (Nr. 4) Monomachie des Achill und Memnon im Beisein ihrer Mütter, (Nr. 5) Melanion und Atalante, die ein Hirschkalb hält; auf der anderen Seite Hermes, der die drei Göttinnen zum Alexandros führt; hieran knüpft Pausanias an: *Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ πτέρυγας ἔχουσά ἐστιν ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ λέοντα.* Artemis würde also offenbar der Atalante am besten entsprechen, müßte aber dann vor dem Parisurteil stehen; und eine solche Umstellung wirklich vorzunehmen, scheint eben nicht gewagt. Pausanias zog die ihm ohnehin fremdartige Artemis zum Parisurteil hinzu, indem er sie vielleicht zur Bezeichnung des idäischen Waldes dem Jäger Alexandros beigegeben meinte; nannte aber natürlich zuerst, was ihm der Hauptgegenstand schien, und dann erst das mehr Episodische, obwohl dies räumlich voranstand. Achill und Memnon mit ihren Müttern stehen nun wenigstens der Zahl nach im Gleichgewicht mit Hermes und den drei Göttinnen, und wollen wir annehmen, daß die räumliche Entsprechung sich nicht vollkommen streng auf die einzelne Gruppe zu beschränken brauchte, sondern in die nächste übergreifen durfte, so können wir als dem Melanion entsprechend den Alexandros betrachten.

Die Erlaubnis für ein solches Verfahren scheint aber für die erste Reihe der Vorstellungen notwendig in Anspruch genommen werden zu müssen. Hier waren nur vier Bilder, aber die Masse der beiden mittleren einander so ungleich und dabei doch eine Analogie zwischen ihnen so einleuchtend, daß wir uns bequemen müssen, die Entsprechung in den einzelnen Teilen der größeren Szenen aufzusuchen. Auf der einen Seite waren Kirke und Odysseus in einer Höhle gelagert und vor derselben vier Dienerinnen beschäftigt, wie es Homer beschreibt. Des Herakles Kampf auf der andern Seite konnte diesem Bilde zuerst in bezug auf das Lokal angepaßt sein, wenn wir annehmen, daß die Höhle des Kentauren Pholus mit dem Weinfaß dargestellt war. Nichtsdestoweniger würden die Gestalten der Kentauren das Auge eine gewisse Ungleichheit haben empfinden lassen. Diesem Übelstande wurde durch die Figur des Kentauren Chiron gesteuert, der räumlich sich der Gruppe der Dienerinnen der Kirke anschloß, obwohl er der Idee nach schon zur folgenden Darstellung, den Nereiden im Gefolge der Thetis, gehörte. Diese auf ihren kleinen Wagen finden nun in dem größeren Maultierwagen der Nausikaa ihr vollkommenes Gegengewicht. In die Mitte tritt als Hauptgruppe Thetis selbst, die von Vulkan die Waffen empfängt, mit denen Achill zum entscheidenden Kampfe gegen Hektor sich rüsten wird.

Ich verkenne die Schwierigkeiten nicht, die sich vielfältig bei der Durchführung des einzelnen in den letzten beiden Reihen mir entgegenstellten, und begnüge mich, sofern nur das Grundprinzip durch sie nicht gestört erscheint. Vielleicht wird manches sich einfacher herausstellen, wenn man imstande sein wird, einen Ideenzusammenhang genügend nachzuweisen. Leider sind wir freilich über die Veranlassung der Weihung im Dunkeln, die doch von dem Künstler bei der Wahl der Gegenstände zunächst, sei es auch auf noch so einfache und indirekte Weise, gewiß berücksichtigt wurde. Ich habe oben für die Bedeutung der Reliefs am

amykläischen Throne eine Vermutung aufgestellt, bei der ich von den größeren Mittelbildern ausging, und was neben diesen sich fand, vorläufig unberücksichtigt ließ. Gehen wir auch hier davon aus, und nehmen dabei nur noch den allgemeinsten Charakter der zweiten und vierten Reihe mit in' Betracht, so scheint sich ebenfalls eine gewisse Entfaltung eines Grundgedankens zu zeigen. Die Abholung der Waffen des Achill ist eine Vorbereitung zum Kampf. Die folgende Reihe hat es vorzüglich mit Streit und dem Kampf einzelner zu tun. Selbst Theseus und Ariadne ist nicht notwendig und allein Liebesszene, sondern kann als Vorbereitung zum Kampf mit dem Minotaur gefaßt werden. Der dritte Streifen enthält die offene Feldschlacht, den Kampf in vollständiger Entwicklung. Die Lösung erfolgt in einer Reihe von friedlichen Liebesszenen. Adikia wird von Dike gestraft. Marpessa ist dem rechtmäßigen Verlobten wiedergegeben. Versöhnung und Friede erfolgt aus dem noch übrigen, mehr scheinbaren Streit, wie zwischen Menelaus und Helena, Atlas und Herakles, Peleus und Thetis; das feierlichste der Freundschaftsbündnisse, die Hochzeit zwischen Jason und Medea tritt in die Mitte. Das letzte, was nach dem Kampfe zu tun übrig bleibt, ist, den Toten ihre Ehren zu erweisen: inmitten des noch übrigen fünften Streifens geschieht dies in festlichster Weise durch die Leichenspiele des Pelias.

Nachdem sich mir so das Prinzip räumlicher Entsprechung an einigen der berühmtesten Werke ältester Kunstübung bewährt hatte, drängte sich mir die Frage auf, bis zu welchem Punkt rückwärts es sich überhaupt verfolgen lasse. Die Antwort ist die günstigste, welche man nur erwarten kann. Denn derselbe Grundsatz bewährte sich an einem Kunstwerk, das man lange für eine poetische Fiktion angesehen hat, dessen Erfindung aber sicher auf der Anschauung ähnlicher Werke beruht: an dem homerischen Schilde des Achilles*), also dem ältesten bekannten Werke, das uns von der frühesten Kunstübung der Griechen einen Begriff machen kann. Ich muß hier auf Welckers Aufsatz in der Zeitschrift für alte Kunst I S. 553f. verweisen, dem ich in der allgemeinen Anordnung nach konzentrischen Kreisen folge; nur in der Durchführung des einzelnen weiche ich von ihm ab. Was nach dieser Arbeit von anderen über denselben Gegenstand geschrieben ist, war mir leider unzugänglich. Sollte daher das Ergebnis meiner Betrachtung sich schon anderswo ausgesprochen finden, so mag sich diese erneute Besprechung dadurch rechtfertigen, daß hier jener Schild in Zusammenhang gesetzt wird mit Kunstwerken, die wirklich einmal existiert haben.

Um das Zentrum, Erde und Himmel mit dem, was darinnen ist, lagern sich zunächst die Darstellungen des Krieges und des Friedens. Die Teilung in zwei Hälften rechtfertigt Homer, der die Beschreibung beginnt: *'Εν δὲ δύω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων.* In der friedlichen Stadt sondern sich aus der poetischen Beschreibung leicht: der Hochzeitsreigen, der Rechtsstreit auf dem Markte. Dabei sind freilich Homers Worte: *ἐν τῇ μέν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε* nicht streng genommen. Welcker hält die *εἰλαπίναι* nur für poetisches Beiwerk. Vielleicht ergibt sich aus dem folgenden eine Nötigung, sie selbständig den Reigen folgen zu lassen und

*) [Vgl. die nächste Abhandlung und Brunn, Griech. Kunstgeschichte I S. 73ff.]

demnach diese erste Hälfte des Kreises in drei Unterabteilungen zu zerlegen. Die Beschreibung der belagerten Stadt ist mehr episch erzählend als wirklich beschreibend. Die Stadt, die Mordung der Herden, der Kampf der beiden Heere, der dem Überfall der Herden folgt, sind drei Hauptmomente, die dem Auge sichtbar sein müssen, wenn gehörig motiviert sein soll, was der Dichter uns erzählt. — In den dritten Kreis legt Welcker die Darstellung der drei Jahreszeiten, in den vierten die Darstellung des Hirtenlebens und den Chortanz. Ich glaube, daß der letztere den vierten Kreis allein anfüllte, das Hirtenleben aber als die vierte der Jahreszeiten zu fassen und mit in den dritten Kreis zu ziehen ist. Dann haben wir: 1. den Frühling, die Saatzeit, durch die Pflüger bezeichnet; 2. den Sommer, die Getreideernte. Diese sondert sich jedoch in zwei Szenen: die Schnitter und die Bereitung des Mahles für dieselben unter dem Bilde des Stieropfers. Mit diesem letzteren Bilde steht in nächster Beziehung das Mahl in der friedlichen Stadt des zweiten Kreises. Demnach haben wir für zwei Jahreszeiten, die Hälfte des Kreises, drei Bilder. 3. Der Herbst, nämlich die Weinernte; 4. der Winter, das Hirtenleben, aber auch dieses in zwei Unterabteilungen, den Rinder- und den Schafherden. Der Kampf der Löwen gegen die Stiere hat in dem Morden der Herden vor der belagerten Stadt sein Gegenbild; also wiederum drei Bilder für die andere Hälfte des Kreises. — Nun umkränzt der vierte Kreis, der Chortanz, die mannigfaltigen Szenen des Menschenlebens, gleichsam als das Ende der Arbeit, ein allgemeines Freudenfest und, wir dürfen es für die alte fromme Zeit wohl annehmen, eine gottgeweihte Feier. Er umkränzte die übrigen Szenen nicht bloß räumlich; es war ein Rundtanz, Jünglinge und Jungfrauen faßten einander bei den Händen, in Wechselchören (v. 599: *οἱ δ' ὅτε* . . . v. 602: *ἄλλοτε δ'* . . .) untermischt mit Volk; mit dem Sänger und einem einzelnen Tänzerpaar vielleicht als Mittelpunkten der Halbchöre; alles freilich künstlerisch und in der Idee vereinigt zu einer Szene, aber doch in bunter Mannigfaltigkeit für das Auge. Diesem gewährten Beruhigung die Wogen des Ozeans, die im letzten Kreise den Schauplatz menschlicher Tätigkeit, die Erde umflossen, von der als Mittelpunkt alles Leben der übrigen Kreise ausgegangen. Von dieser poetischen Einheit ließe sich noch vieles sagen. Wir bewundern hier aber zunächst die künstlerische Einheit, die strenge, durchaus einfache Gliederung der Komposition, die eine neue Gewähr dafür leistet, daß der Dichter von künstlerischer Anschauung ausging; die uns aber für die Würdigung der alten Kunst und ihrer schon im Beginn so organischen und lebendigen Entfaltung von höherer Bedeutung sein muß, als die hohlen Hypothesen, welche so viele künstlich konstruierte Systeme von der Steifheit, von dem Ägyptisieren der ältesten Kunst Griechenlands stützen sollen.

Wer vom homerischen Schilde spricht, kann nicht gut unterlassen, auch den hesiodischen zu berücksichtigen, der offenbar nach dem Muster des ersteren entstanden ist. Die poetische Ausführung ist geringer; es liegt aber nicht weniger eine wohlgegliederte Komposition zugrunde. Freilich ist sie nicht ganz so einfach wie die homerische, für uns aber nicht weniger wichtig, da sie uns noch mehr als diese auf erhaltene alte Kunstwerke, vorzüglich auf die Einteilung in verschiedene Figurenreihen auf alten Vasen hinweist. Auch hier hat Welcker richtig die Einteilung in konzen-

trische Kreise zugrunde gelegt. Er zählt deren fünf; dies ist richtig, sofern wir diese fünf als Hauptkreise betrachten. Sollen sich aber alle Schwierigkeiten lösen, so müssen wir zwischen diesen Hauptkreisen jedesmal noch einen kleineren als Einfassung hinzunehmen.

Die Mitte nimmt der von Schlangen umkränzte Drache ein. Die ganze Stelle ist kritisch so unsicher, daß wir es unentschieden lassen müssen, ob die Dämonen des Krieges um den Drachen herum wirklich dargestellt waren, oder bloß dichterischer Zusatz sind. Doch möchte ich die Möglichkeit nicht ganz abweisen, wenn auch Interpolationen alles verwirrt haben. Im folgenden gehören offenbar 1. der Kampf der Lapithen und Kentauren und 2. der Chor der Unsterblichen unter Anführung Apollos und der Musen (doch gewiß nicht die letzteren allein) als Gegenbilder zusammen. Vorher werden aber noch die Züge der Eber und Löwen genannt, eine Darstellung, die oft in schmalen Streifen sich zwischen den größeren Figurenreihen auf alten Vasen hindurchzieht. So werden sie also auch hier zwischen den mittleren Rand und den nächsten Streifen zu setzen sein. Diesen aber umkränzt wieder in gleicher Weise der Hafen mit Delphinen, Fischen und einem Fischer. Der Dichter nennt den Hafen ausdrücklich *κυκλοτερής*, und sondert ihn noch dazu durch das Material von den anderen Feldern ab: *πανέφθου κασσιτέροιο*, der sich durch seine Farbe zur Darstellung von Meereswogen wohl eignete. Für den folgenden Hauptkreis ergeben sich nun: Perseus und die Gorgonen, die Stadt im Kriege, die Stadt im Frieden. Dies gäbe eine unangenehme Dreiteilung, bei der noch dazu der Kampf des Perseus räumlich den beiden anderen Darstellungen ganz ungleich wäre. Ich betrachte ihn daher als zu der Stadt im Kriegszustande gehörig. In dem *ὑπέρ*, womit die Beschreibung derselben angeknüpft ist, sehe ich keine Schwierigkeit. Sondert sich das ganze Rund in zwei Teile, und zwar nicht durch senkrechten, sondern durch horizontalen Durchschnitt, so erscheinen die Gorgonen für den, der den Schild gerade vor sich hat, in fast horizontaler Lage. Da, wo sie aufhören, steigt der Kreis noch immer an, und die Figuren, welche folgen, können als über ihnen befindlich bezeichnet werden. Der Dichter gibt nun zuerst den Gegenstand des folgenden ganz allgemein an. Kampf bei der Stadt. Sodann aber sondert er einzelnes, wie wir auch im homerischen Schild verschiedene Szenen gefunden: 1. die Stadt, auf ihren Mauern die Weiber; vor der Stadt die Greise, die für das Heil derselben zu den Göttern flehen; 2. das Kriegsgetümmel; 3. an den Enden desselben die schrecklichen Dämonen, Keren und Parzen, welche der Scheußlichkeit der Gorgonen am anderen Ende des Halbrundes passend gegenübertreten. Nun folgt auf der anderen Hälfte die friedliche Stadt mit der Mauer und den sieben Toren im Hintergrunde. Sie bildet zur Stadt im Kriege einen ähnlichen Gegensatz wie der Götterchor des vorigen Hauptrundes zum Lapithen- und Kentaurenkampf. In ihr sondern sich nun ebenfalls vier Szenen. Der Hochzeitszug, der Tanz zur Syrinx, zur Leier, zur Flöte. Denn nach dem verschiedenen Charakter der Instrumente modifizierten sich die verschiedenen Szenen, der Syrinx entsprach wohl ein mehr ländlicher Jubel, der Leier ein Festchor (*χορὸν ἱμερόεντα*), der Flöte ein frohes Gelag (*κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ*). Wo es nun heißt:

τοὶ δ' αὖ προπάροιθε πόληος
νῶθ' ἵππων ἐπιβάντες ἰθύνεον,

müssen wir dies nicht ganz wörtlich verstehen. Ein schmaler Kreis, der um die Stadt (und um die Kämpfe der anderen Hälfte) sich herumzog, lag jenseits der Zinnen und Tore, innerhalb deren die Freudenfeste und Chöre gefeiert wurden; und so erschien der Rundlauf der Rosse außerhalb der Stadt. Die vier Jahreszeiten im vierten Felde bedürfen keiner Erläuterung. Unterabteilungen scheinen auch hier noch vorhanden gewesen zu sein. Doch ist die Beschreibung nicht präzis genug, sie auszusondern. Sie wurden wiederum vom Rundlauf der Wagen umschlossen. Und das Ganze umfaßt, wie bei Homer, des Okeanos Strömung, durch Schwäne und Fische belebt. Das Schema des Ganzen wäre also:

I. Der Drache etc.
  1. (schmaler Streifen) Eber und Löwen.
II. a) Lapithen und Kentauren. b) Götterchor.
  2. Hafen.
III. a) Gorgonen und Krieg in vier Bildern. b) Frieden ebenfalls in vier Bildern.
  3. Pferderennen.
IV. Die vier Jahreszeiten (ob auch in acht Bildern?).
  4. Wagenrennen.
V. Ozean.

Zum Schluß glaube ich mir noch eine Rechtfertigung über die Art der Ausführung meiner Arbeit schuldig zu sein, die überall nur leicht skizziert ist. Eine solche Behandlung schien aber bei dem Gegenstande nicht nur erlaubt, sondern fast nötig. Denn es handelte sich einzig darum, von den besprochenen Werken eine Skizze, einen ersten Plan zu entwerfen, die Massen zuerst im ganzen und großen zu ordnen. Der Überblick über diese würde aber gerade durch eine detaillierte Ausführung teilweise wieder vernichtet worden sein. Erst wenn das Prinzip der Anordnung als richtig anerkannt sein wird, kann es von Nutzen sein, in das einzelne mit Benutzung und Vergleichung eines reichen gelehrten Apparates einzugehen und den Versuch zu einer Wiederherstellung der verlorenen Werke zu geben, wie sie hier nicht bezweckt sein konnte. — Dazu wird aber vor allem noch eins nötig sein: nämlich an erhaltenen Werken die Grundsätze zu erlernen, nach denen die Künstler in sich entsprechenden Kompositionen bei der Durchbildung der einzelnen Glieder derselben verfuhren. Die vorhergehende Abhandlung hat es lediglich mit nicht mehr vorhandenen Werken zu tun, freilich solchen, die sämtlich zu den berühmtesten Schöpfungen ältester Kunst gehörten; an denen sich in einer Kunst, die sich organisch wie die griechische entfaltete, die ursprünglichen Prinzipien am klarsten und einfachsten offenbaren mußten. Neben solchen Werken kann es nicht unwichtig sein, wenigstens an einem faßlicheren Beispiel, an einem noch erhaltenen Werke deutlich zu machen, wie die Ausführung zu denken sei. Absichtlich wähle ich dazu ein spätes Werk untergeordneten Ranges, um so zugleich darauf aufmerksam zu machen, bis wieweit ein ursprüngliches Prinzip griechischer Kunst seine Geltung zu bewahren vermochte. Ich meine ein nur ganz flüchtig und fast roh entworfenes Bild in einem

Columbarium der Villa Pamfili*) in Rom mit den Darstellungen des gefesselten Prometheus und der Niobiden, die in einem Rahmen ohne nur eine Linie zur Scheidung beider Szenen als Gegenstück vereinigt sind. Links vom Beschauer liegt am Abhange eines Hügels Prometheus breit ausgestreckt, seine rechte Seite zerfleischt der Adler. Am Fuße des Hügels spannt Herakles den Bogen zu seiner Befreiung; Pallas neben ihm deutet mit ausgestreckter Rechten über ihn hin nach dem Ziele. Unmittelbar zur Rechten folgt Niobe mit einer Tochter, im allgemeinen an die Florentiner Gruppe erinnernd; vor ihr noch zwei Söhne, einer fast über dem anderen erscheinend, so daß das Ganze nicht mehr Raum einnimmt, als Herakles und Pallas. Dem Hügel, an den Prometheus gefesselt ist, entspricht genau ein anderer zur Rechten des Beschauers; auf ihm stehen Apoll und Diana, das Rachewerk vollziehend, jedoch in einiger Entfernung, so daß beide in dem einen Prometheus ein vollständiges Gegengewicht haben. Jetzt frage ich: wer würde es wagen, ohne den faktisch vorgelegten Beweis Prometheus' Befreiung und der Niobiden Tod als Gegenstücke in Anspruch zu nehmen? Und doch: konnte die Entsprechung vollständiger sein zwischen diesen Gruppen, wo ein Sterblicher einen Gott befreit, der gegen Zeus gefrevelt, wo die Götter die Sterbliche strafen, die sich gegen die Himmlischen in stolzer Vermessenheit erhoben hat, zwischen dem Herakles, der von unten nach oben seine Pfeile richtet, und dem Götterpaar, welches von oben auf die Sterblichen Verderben herabsendet? Ich glaube, man wird zugeben, daß nach einem solchen Beispiel manche Schwierigkeit, die sich bei den vorhergehenden Erörterungen im einzelnen zeigte, als gemildert erscheinen muß. Denn eben darin besteht das Große in der Entwickelung der griechischen Kunst, daß selbst die strengsten Grundregeln nie zu willkürlichen Satzungen und dadurch zur Unfreiheit führten, sondern vielmehr dazu dienten, innerhalb des Gesetzes dem schaffenden Geiste des Künstlers eine um so größere Freiheit zu gewähren.

Zusatz.

Pausanias 4, 31, 11 beschreibt Gemälde des Omphalion aus Alexanders Zeit in Messene. Die Figuren sind, ohne Schwierigkeit der Erklärung, so zu sondern:

A)	B)	a)	b)
Aphareus	Leukippos	Nestor	Asklepios
Idas	Hilaeira	Thrasymedes	Machaon
Lynkeus	Phoibe	Antilochus.	Podalirios.
Kresphontes.	Arsinoe.		

*) [Abg. Jahn, Columbarium Pamfili, Abhandl. d. Bayer. Akad. d. W. 1857, 1. Classe, VIII. Band, 2. Abt. Taf. I, 3; II, 6. Samter, Römische Mitteilungen VIII, 1893, S. 115, Fig. 2.]

Die Kunst bei Homer und ihr Verhältnis zu den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte.*)

(1868.)

I.

In jeder Wissenschaft gibt es gewisse Gebiete, auf denen die Forschung, wenn auch nicht als abgeschlossen, doch in der Hauptsache als fest und sicher begründet bezeichnet werden darf. Wo hier noch etwas zu tun bleibt, da wird es sich darum handeln, das einzelne schärfer und bestimmter zu formulieren, den zuerst nur in seinen Umrissen angelegten Bau auszuführen und durchzubilden, nicht aber die Grundlinien selbst umzugestalten oder von neuem zu ziehen. Dagegen wird es auch nirgends an solchen Gebieten fehlen, auf denen ein ähnliches Ziel noch nicht erreicht ist, wo es wohl Material gibt, Bausteine, schon mehr oder minder bearbeitet, wo aber das einzelne sich noch nicht zum ganzen fügt, weil es noch an der einheitlichen Idee fehlt, der sich dieses einzelne unterzuordnen hat. Ein solches Gebiet ist die Urgeschichte der griechischen Kunst. Neben der Frage nach ihrem ersten Ursprunge, ihrer Selbständigkeit oder Abhängigkeit treten uns namentlich zwei Tatsachen entgegen, die schwer miteinander vereinbar scheinen. In dem Bilde des hellenischen Lebens, welches die homerischen Gesänge uns vor Augen stellen, erscheint dasselbe keineswegs des künstlerischen Schmuckes bar; und namentlich in der Beschreibung des achilleischen Schildes tritt uns ein Reichtum künstlerischer Phantasie in wirklich überraschender Fülle entgegen. Mag immerhin diese Episode nicht zu den ursprünglichen Bestandteilen der Ilias gehören: alt bleibt sie trotzdem und älter als die Zeit der Olympiadenrechnung, indem sich schon bei mehreren der Kykliker hinlängliche Spuren der Nachahmung gerade dieses Teiles in episodischer Schilderung von Kunstwerken nachweisen lassen (vgl. Welcker, Ep. Cyclus II, Register unter: Kunstwerke). Dagegen beginnt die Geschichte einer eigentlichen Entwicklung der griechischen Kunst durch das Wirken namhafter Künstler, von wenigen ganz vereinzelten Nachrichten abgesehen, erst gegen Ol. 50, und da noch hören wir fast durchgängig nur von ersten Anfängen und Erfindungen. Um sich mit diesem scheinbaren Widerspruche abzufinden, hat man bisher zwei Wege eingeschlagen: einerseits hat man geglaubt, den homerischen Kunstwerken jedwede Realität absprechen zu dürfen, andererseits versucht, den Beginn der Künstlergeschichte in den Anfang der Olympiaden hinaufzurücken. Nach meiner Überzeugung ist das eine wie das andere weder richtig noch notwendig, wie ich zum Teil schon in den ersten Kapiteln meiner Geschichte der griechischen Künstler nachzuweisen versucht habe. Eine allseitige Erörterung der betreffenden Fragen lag meiner damaligen Aufgabe fern, und vielleicht war damals die Zeit zu ihrer Beantwortung noch nicht einmal gekommen. Seitdem hat unser Wissen manche tatsächliche Bereicherung erfahren, und mancher einzelne Punkt ist nach verschiedenen Seiten hin durchgearbeitet worden, so daß ich es jetzt glaube

*) Abhandlungen der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, I Classe, XI. Bd., III. Abt., 1868, S. 1—52.

wagen zu dürfen, dieses gesamte Thema unter mehrfach neuen Gesichtspunkten einer nochmaligen Prüfung zu unterwerfen, um auch in den Anfängen der griechischen Kunst dieselbe einfache, rationelle und streng organische Entwicklung nachzuweisen, die uns in ihrem ferneren Verlauf als ein so merkwürdiges Phänomen entgegentritt.

Unsere erste Aufgabe wird sein, die Stellung der Kunst im homerischen Leben in bestimmter Weise zu begrenzen. Stellen wir die Frage, ob es eine eigentliche statuarische Kunst gab, so werden wir sie verneinen müssen. Nur einmal wird ein Götterbild genannt, das der Athene auf der Burg von Ilion: Il. VI 92 und 303. Aber es heißt nicht einmal Bild: der Göttin selbst soll das Gewand auf den Schoß gelegt werden wie zu wirklichem Gebrauche. Selbst das Haar der „schön gelockten Göttin" mochte wirkliches Haar, eine förmliche Perücke sein, indem selbst noch in historischer Zeit Haarkräusler, Putzmacher und andere idolorum vestitores vielfach vorkommen. So werden wir denn ein derartiges Götterbild so wenig ein statuarisches Kunstwerk nennen dürfen, wie heutzutage so manches Madonnen- und Heiligenbild im Festornate. Die naive Frömmigkeit einer niederen Kulturstufe fühlt das Bedürfnis, ihr Götterbild menschengleich zu schmücken und zu putzen; aber künstlerische Anforderungen liegen ihr dabei noch gänzlich fern. — Etwas anders scheint es sich freilich mit einigen anderen Werken zu verhalten: den goldenen Jungfrauen im Hause des Hephästos (Il. XVIII 418) und den Hunden und Fackelträgern im Palaste des Alkinoos (Od. VII 91). Selbstverständlich ist hier zunächst, daß wirkliches Leben und Bewegung freie Zutat des Dichters sind; davon abgesehen aber können wir an plastisch gebildeten Hunden als Tierhütern keinen Anstoß nehmen; ebensowenig an Jünglingsgestalten als Fackelhaltern, wie wir z. B. deren einen, eine Frauengestalt, auf einem etruskischen Wandgemälde finden: Mon. d. Inst. V 16, 4. Auch ein Mädchen, das Hephästos stützt, sehen wir auf einem vatikanischen Relief: Mus. PCl. IV 11. Etwas künstlerisch Unmögliches beschreibt also Homer nicht. Aber allerdings muß hervorgehoben werden, daß nicht nur die Schilderung der Behausung des Gottes, sondern auch die des Phäakenpalastes eine gewisse poetisch märchenhafte Färbung tragen. Leicht möglich wäre es, daß Homer hier ausschmückte, wovon er nur eine ungefähre Kunde aus dem Verkehr mit orientalischen, innerasiatischen Völkern erhalten hatte. Dort wurde der wirkliche Mensch, sozusagen, zur Statue, als Schirm-, als Teppichhalter und erscheint in solcher Funktion wirklich auf noch erhaltenen Monumenten (vgl. Semper, Der Stil I S. 272). Damit stimmt es sehr wohl, daß bei Homer gerade an den genannten Figuren jede Hinweisung auf die Art der technischen Ausführung fehlt, wie sie doch sonst der Dichter liebt. — Endlich aber muß noch besonders betont werden, daß wir es hier, selbst wenn wir die Existenz solcher Figuren zugeben wollen, doch keineswegs mit selbständigen, für sich bestehenden Kunstwerken zu tun haben, sondern mit Gegenständen eines bestimmten praktischen Gebrauches, denen man nur eine künstlerische Form gegeben hat: und unter diesem Gesichtspunkte treten sie wenigstens nicht in einen fundamentalen Gegensatz zu allem übrigen, was uns Homer über die Kunst seiner Zeit mitteilt.

Denn sollen wir ihr eigentliches Gebiet genauer bestimmen, so ist dies die Ausschmückung des für das wirkliche Leben bestimmten Gerätes, der

Waffen und der Kleidung. Damit hängt es zusammen, daß Marmorarbeit und Erzguß, an denen die eigentliche statuarische Kunst sich entwickelt, bei Homer noch unbekannt ist: die verschiedenen Arten von Metall: Bronze, Eisen, Gold, Zinn, werden bei Homer geschmiedet, gehämmert, getrieben, genietet; Holz und Elfenbein werden geschnitzt, gemeißelt, gebohrt, geleimt und eingelegt.*) Auch die Töpferdrehscheibe ist bereits bekannt, weshalb freilich die ältesten erhaltenen Gefäßmalereien noch nicht mit Roß in die homerische Zeit zurückdatiert zu werden brauchen. Die Malerei, wenn wir diesen Ausdruck überhaupt anwenden wollen, sieht sich vorläufig auf ein Gebiet beschränkt, die kunstvolle mit farbigen Figuren reich geschmückte Weberei. Was auf diesen verschiedenen Wegen geleistet wird, das wird gepriesen wegen Reichtums des Stoffes, wegen der Sorgfalt und der Kunstfertigkeit der Arbeit. Vielfach ist der Besitzer auch der Verfertiger: und z. B. Odysseus zimmert sich sein kunstreiches Bett mit eigener Hand (Od. XXIII 189 sqq.); Andromache und Helena weben Blumenschmuck und Figuren in die Gewänder (Il. III 125; XXII 441). Oft indessen wird auch der *τέκτων*, *χαλκεύς*, *σκυτοτόμος* gerühmt, und selbst der Name des Verfertigers wird zuweilen genannt: Tychios, der den Schild des Ajax (Il. VII 222), und Ikmalios, der den Sessel der Penelope gemacht (Od. XIX 57). Das Kunstreichste aber, wie z. B. die Waffen des Achill, wird dem Hephästos, dem kunstreichen Gotte selbst, zugeschrieben.

Doch diese umfassende Kunstübung, ist sie nun eine eigentümlich hellenische? Berechtigt sie uns von einem hellenischen Kunststil zu sprechen? Das ist für die Anfänge der griechischen Kunstgeschichte eine der wichtigsten Fragen. Homer beantwortet sie nicht direkt: er spricht überhaupt nicht von Stil. Wohl aber gibt er indirekt eine hinlänglich deutliche Antwort: in der Odyssee (IV 617) bezeichnet er in vollster Unbefangenheit einen sidonischen Krater als ein Werk des Hephästos, also eine Arbeit aus nicht hellenischem Lande als Werk des hellenischen Gottes: zwischen griechischer und nicht griechischer Kunst macht er also keinen Unterschied. Überhaupt spricht er öfter von sidonischen Krateren (Il. XXIII 743), sidonischen Gewändern (VI 290), einem kyprischen Panzer (XI 20), einem ägyptischen Spinnkorb (Od. IV 125). Ein großer Teil dessen, was Homer vor Augen hatte, mochte also geradezu Erzeugnis fremder Kunst sein; und sicher ist hier der Handelsverkehr der Phönizier bedeutend in Anschlag zu bringen. Aber nach allem, was wir von ihnen wissen, dürfen wir gerade bei ihnen am wenigsten eine ausgebreitete eigene Kunstübung voraussetzen. Sie waren Kaufleute, die damals den Markt beherrschten und namentlich den Verkehr zwischen dem inneren Asien und Griechenland vermittelten. Von dort mochte zunächst die Masse der kunstreichen Arbeiten kommen, welche die Griechen anfangs einfach als fremde Ware übernahmen. Daß sodann die fremde Kunst, als die Griechen begannen, eigene Arbeiten zu verfertigen, einen gewissen Einfluß auf dieselben gewinnen mußte, wird als naturgemäße Erscheinung nicht abgeleugnet werden können.

Aber ist darum die griechische Kunst aus der asiatischen geradezu abzuleiten? ist sie eine Tochter derselben? Ich antworte mit Entschiedenheit:

---

*) Die betreffenden Stellen sind jetzt zusammengestellt bei Overbeck, Ant. Schriftquellen, Nr. 147 ff.

nein! Soll ich, noch ehe ich den Beweis im einzelnen zu liefern suche, das gegenseitige Verhältnis in seinen Grundzügen klar machen, so läßt sich dies in schlagender Weise durch die Vergleichung auf einem anderen Gebiete des Geisteslebens bewerkstelligen. Die Griechen erhielten von den Phöniziern das Alphabet: aber selbst diese einfachen konventionellen Zeichen bildeten sie um; teils modifizierten sie mehrfach die lautliche Bedeutung, teils stilisierten sie die Form nach ihrer eigenen Weise. Von einem dadurch bedingten Einflusse der semitischen Sprache auf die griechische wird aber selbst der eifrigste Vertreter des Semitismus nicht zu sprechen wagen. Gerade ebenso entlehnten die Griechen von den Asiaten die Schrift der Kunst; aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache.

Diesen Satz zu beweisen, besitzen wir nun ein unschätzbares Dokument in der Beschreibung des homerischen Schildes. An ihm wird dieses Wechselverhältnis erst recht deutlich, und erst mit Berücksichtigung desselben wird die Beschreibung verständlich und verliert das Auffällige, was sie sonst für viele gehabt hat und bis zu einem gewissen Grade haben mußte. Idee und Gliederung ist griechisch, die materielle Ausführung dagegen haben wir uns nach asiatischem Muster zu denken.

Wenn man a priori die Möglichkeit der Existenz eines solchen Schildes wegen der Fülle und des Reichtums der dargestellten Figuren hat leugnen wollen, so läßt sich wohl mit noch größerem Rechte ebenso a priori die Behauptung entgegenstellen, daß ein Dichter unmöglich beschreiben konnte, wofür ihm in der Wirklichkeit gar keine Analogie vorlag. Aber allerdings beschreibt der Dichter poetisch; er löst den zeitlich einheitlichen Moment der Darstellung in eine Erzählung, in eine Aufeinanderfolge von Handlungen auf. Manches einzelne ist darum nicht zu scharf zu betonen; vielmehr ist der bei der Erzählung zugrunde liegende Hauptmoment festzustellen, gewissermaßen aus der Beschreibung herauszuschälen; was im einzelnen Falle zuweilen schwierig sein mag, aber keineswegs Willkür in der Interpretation voraussetzt.

Das Grundschema der ganzen Einteilung ist bereits von Welcker festgestellt worden (Ztsch. f. a. K. I, S. 553ff.). *Πέντε πτύχες*, fünf Lagen, je die untere von größerem Durchmesser als die darüberliegende, ergeben fünf konzentrische Kreise, resp. Streifen, auf denen die verschiedenen Szenen zu verteilen sind. Friederichs freilich (Philostr. Bilder S. 225) will diese Form nicht anerkennen: „Was für ein unpraktischer Schild, der am Rande einfach, im Buckel fünffach ist, also den Mann auf höchst ungleichmäßige Weise deckt. Und einen solchen Schild sollen wir annehmen, ohne daß uns nachgewiesen würde, daß die Alten solche Schilde hatten? Wo findet sich denn unter den erhaltenen Schilden, unter den hunderten dargestellter Schilde ein so abnormes Exemplar? Und endlich sollen wir einen solchen Schild annehmen, ohne daß uns Homer etwas von der besonderen Art dieses Schildes mitteilt? Es ist recht merkwürdig, daß solche Annahmen die Runde durch alle Bücher machen.“ Die Zuversicht des Tones steht hier im umgekehrten Verhältnis zur Stärke der Argumente. Soll denn der Schild den Mann auf ganz gleichmäßige Weise decken? Der runde Schild *ἀσπὶς* ist wohl zu unterscheiden von dem großen türförmigen *θυρεὸς* einer späteren Zeit: seiner Größe nach kann er den Kämpfer gar nicht völlig decken; dieser soll vielmehr mit dem stärksten Teile, dem *ὀμφαλός*, umbo, den Wurf

auffangen, oder vom umbo abgleiten lassen; und um ihn leicht handhaben zu können, darf nicht einmal die Dicke und die Schwere nach dem Rande zu dieselbe sein, wie in der Mitte. Daß ferner die Griechen, und gerade im homerischen Zeitalter, derartige Schilde hatten, geht aus Homer selbst deutlich genug hervor. In der Ilias XX 274 trifft Achilles den Äneas:

καὶ βάλεν Αἰνείαο κατ' ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην,
ἄντυγ' ὑπὸ πρώτην, ᾗ λεπτότατος θέε χαλκός,
λεπτοτάτη δ' ἐπέην ῥινὸς βοός· ἡ δὲ διαπρὸ
Πηλιὰς ἤϊξεν μελίη, λάκε δ' ἀσπὶς ὑπ' αὐτῆς.

Gegen den Rand zu also, wo der Schild am dünnsten war, traf die Lanze.

Αἰνείας δ' ἐάλη, καὶ ἀπὸ ἕθεν ἀσπίδ' ἀνέσχεν,
δείσας· ἐγχείη δ' ἄρ' ὑπὲρ νώτου ἐνὶ γαίῃ
ἔστη ἱεμένη, διὰ δ' ἀμφοτέρους ἕλε κύκλους
ἀσπίδος ἀμφιβρότης.

Äneas duckt sich, hält den Schild von sich weg, und die Lanze fliegt durch die beiden Lagen von Erz und Leder in den Boden. Aber auch in weit späterer Zeit noch deutet Aristides (Panathen. I p. 159 Dind.) auf dieselbe Art der Schildkonstruktion: „*ὥσπερ γὰρ ἐπ' ἀσπίδος κύκλων εἰς ἀλλήλους ἐμβεβηκότων πεμπτὸς εἰς ὀμφαλὸν πληροῖ διὰ πάντων ὁ κάλλιστος*, so liegt in der Mitte der Erde Hellas, in Hellas Attika, in Attika Athen, und in dessen Zentrum die Akropolis." Besitzen wir endlich auch keine zu wirklichem Gebrauche bestimmte Schilde von der durch Welcker angenommenen Struktur, so haben uns doch die ältesten Gräber von Caere (Mus. Gregor. I t. 18—20) und Präneste (Mon. dell' Inst. VIII 26) [abg. Bd. I, S. 135] eine Reihe von Schilden aus Bronzeblech, bloß zu dekorativem Zwecke gearbeitet, geliefert, die wenigstens in der Gliederung ihrer Außenseite mit dem Welckerschen Schema vortrefflich übereinstimmen. So sprechen also Homer, Aristides und erhaltene Monumente für Welcker gegen Friederichs.

Auch in der Verteilung der Szenen auf die verschiedenen Streifen hat zuerst Welcker den richtigen Weg gezeigt, wenn auch über einzelnes sich manche abweichende Ansichten geltend machen mußten. Meine eigene Auffassung habe ich bereits vor zwanzig Jahren im Rhein. Museum (N. F. V 340 fg.) [oben S. 13] dargelegt, und es wird genügen, hier nur die Hauptpunkte zu wiederholen.

Um das Zentrum, Erde und Himmel mit dem, was darinnen ist, lagern sich im zweiten Kreise zwei Hauptdarstellungen: eine Stadt im Frieden, eine andere im Kriege. Den dritten Kreis nehmen die vier Jahreszeiten ein, je zwei und zwei. Im vierten Kreise fangen die Darstellungen an, sich bereits wieder mehr einheitlich zusammenzuschließen: es sind Chortänze, die sich allerdings nach manchen Andeutungen in zwei Halbchöre zu sondern scheinen (*οἱ δ' ὅτε* — *ἄλλοτε δὲ* —). Im fünften Kreise endlich wird das Ganze einheitlich vom Ozean umflossen. — Im zweiten und dritten Kreise, wo der Inhalt am reichsten ist, sondern sich in den Hauptabteilungen leicht einzelne Szenen aus. Ich scheide I) in der friedlichen Stadt: 1. Mahl, 2. Hochzeit, 3. Rechtsstreit; II) in der kriegerischen: 1. die Mauern mit ihren Ver-

teidigern, 2. Überfall der Herden, 3. Kampf der beiden Heere.*) Dieser Dreiteilung fügen sich sogar die Jahreszeiten, indem sich neben den Pflügern des Frühjahrs und den Schnittern des Sommers die Bereitung des Mahles zum Erntefest ausscheidet, und neben der Weinlese des Herbstes das Hirtenleben des Winters sich in die von Löwen überfallenen Rinder- und in die friedlichen Schafherden teilt.

Diese feineren Gliederungen ließen sich durch manche einzelne Bemerkung noch weiter begründen. Doch verzichte ich hier darauf. Denn selbst von ihnen abgesehen, tritt uns schon in der Grund- und Gesamtanlage des Ganzen ein festes und bestimmtes Prinzip, das der strengen Entsprechung im Raume, ganz unzweideutig entgegen; und eben diese strenge Gesetzmäßigkeit gibt uns eine innere Gewähr, daß wir es hier nicht mit einem Spiele poetischer Phantasie, sondern mit einem künstlerischen Gedanken zu tun haben, und dies um so mehr, als dieses selbe Prinzip die griechische Kunst nicht nur, wie wir sehen werden, in den zunächst folgenden Perioden, sondern unter gewissen Modifikationen bis zu ihrer höchsten Entwickelung, ja durch ihren ganzen Verlauf hindurch beherrschte.

Gegen die Realität des homerischen Schildes ist aber ferner von gewisser Seite geltend gemacht worden, daß derselbe nach dem Inhalte seiner Darstellungen durchaus abweiche von dem, was uns die griechische Kunst in ihrem weiteren Verlaufe darbiete. Am Schilde seien nur Szenen aus der Wirklichkeit, dem gewöhnlichen Leben geschildert, ohne jede Rücksicht auf die Mythenwelt. In der Masse griechischer Kunstdarstellungen überwiege dagegen durchaus der religiöse und mythologische Stoff, während das Historische und die Darstellung des wirklichen Lebens nur langsam und in relativ später Zeit Eingang und weitere Verbreitung gefunden habe. Ich will die Schwächen dieser, namentlich in solcher Allgemeinheit unhaltbaren Thesen hier nicht weiter erörtern, sondern nur darauf hinweisen, daß einerseits bei manchen anderen Erwähnungen von Reliefbildnerei bei Homer, an deren Realität wegen ihrer engen Verwandtschaft mit noch erhaltenen Arbeiten durchaus nicht zu zweifeln ist (Il. XI 19; Od. XI 609; XIX 226; vgl. Hesiod. Theog. 578) ganz ebenso die Mythenwelt unberücksichtigt bleibt, andererseits aber, daß die Fülle gerade desjenigen Mythenstoffes, der später die Kunst vorzugsweise beschäftigte, erst durch Homer seine Gestaltung erhielt, daß also in einem Kunstwerke, das immer noch dem homerischen Zeitalter angehört, eine künstlerische Verwendung jenes Mythenstoffes in keiner Weise erwartet werden darf. Die Kämpfe der Troer und Achäer, welche Helena in die Gewänder webte (Il. III 125) bilden hiervon nur eine scheinbare Ausnahme: es sind eben keine mythologischen Bilder, sondern Darstellungen aus der nächsten Wirklichkeit.**) Gerade die erhaltenen Denkmäler zeigen uns

*) In den von Friederichs (S. 223) besprochenen Versen 509—513 fasse ich ἀμφὶ als allgemeine Ortsbezeichnung: in der Umgebung der Stadt. Die Verse selbst aber enthalten nur die motivierende Einleitung zur Schilderung des Dargestellten, die einen, d. h. die Belagerer verlangen Teilung des Besitzes, widrigenfalls sie mit Zerstörung drohen, *οἱ δὲ*, die Belagerten, gehen auf die Vorschläge nicht ein, sondern rüsten sich zur Gegenwehr. — [Vgl. das Schema des Schildes bei Brunn, Griech. Kunstgeschichte I, S. 74, 58.]

**) Es liegt daher von archäologischer Seite kein Grund vor, ihre Erwähnung mit Overbeck (Nr. 219) für eine spätere Interpolation zu halten.

aber, wie die griechische Kunst langsam und anfangs unter Beobachtung sehr eng gezogener Kreise das Feld des Mythologischen sich eroberte. Die Ansätze zu einem Heraustreten aus der Wirklichkeit zeigen sich schon im Schilde durch die Gestalten des Ares und der Athene und der Dämonen des Krieges, Eris, Kydoimos und Ker. Ein ausgedehnteres Hervortreten eigentlich mythologischer Stoffe in dem Schilde dagegen würde vielmehr einen Grund zum Zweifel an der Realität haben abgeben müssen. Zu ihrer künstlerischen Gestaltung gehört eine weitere Entwicklung, wie sie nachweislich erst später stattfand. Vielmehr: wie das Kind seine Versuche zu bildlicher Darstellung mit dem beginnt, was vor seinen Augen liegt, so tut es auch die Kindheit der Kunst, und sie wird um so eher diesen Weg einschlagen und längere Zeit festhalten, wenn die Vorbilder, die ihr etwa zur Nachahmung vorliegen, sich in derselben Richtung bewegen. Solche Vorbilder werden aber die Hellenen (und hier haben wir es zumeist mit den Ioniern Kleinasiens zu tun) nicht sowohl aus dem damals sehr auf sich selbst zurückgezogenen Ägypten, als von denjenigen Völkern entlehnt haben, mit denen sie zunächst, sei es direkt, sei es durch Vermittlung der Phönizier, in nähere Berührung traten, nämlich den innerasiatischen.

Und in der Tat gewähren uns die Monumente Assyriens, wie sie seit kaum zwei Dezennien bekannt geworden sind, sozusagen den Schlüssel zur Lösung des Problems, wie wir uns die Durchführung des Schildes zu denken haben. Namentlich die zweite Serie der Publikationen Layards*) bietet uns eine reiche Fülle sehr ausführlicher Darstellungen, vorzugsweise kriegerische Szenen wirklicher Geschichte, durch welche aber auch viele andere Seiten des damaligen Lebens ihre Erläuterung finden. Allerdings ist der Palast des Sanherib, dem sie vorzugsweise entnommen sind, nicht älter als etwa das Jahr 700 v. Chr., also jünger als wir die homerische Episode vom Schilde anzunehmen berechtigt sind. Aber in dem gesamten Kunstcharakter sind diese Darstellungen gewiß wenig verschieden von denen einer älteren Kunstepoche desselben Volkes. Sie tragen nicht das Gepräge einer in frischer Entwickelung begriffenen Kunstblüte, sondern das in ihnen herrschende Bildungsprinzip zeigt sich als ein auf langer vorhergegangener Ausübung beruhendes und in derselben bereits verknöchertes. So reich an Figuren diese Darstellungen sind, so arm sind sie an eigentlich künstlerischer Erfindung, und die kindliche, noch nicht entwickelte künstlerische Auffassung steht in merkwürdigem Kontraste mit der Durchbildung des ornamentalen Teiles, die sich in der Darstellung der Menschengestalt selbst bis auf das Nackte erstrecken zu wollen scheint. Die Figuren haben eigentlich ihre Individualität, alles rein Persönliche völlig eingebüßt, sind Schemata geworden, sozusagen Buchstaben, aus denen die Worte und Sätze der Bildertafel zusammengesetzt sind. Hier nun finden wir leicht die Formeln, um uns die Beschreibung des homerischen Schildes in Figuren zu übersetzen.

Beginnen wir einmal mit den in den assyrischen Bildwerken so häufigen kriegerischen Szenen, so bieten uns T. 18 unten und T. 50 oben**) eine Stadt von den Verteidigern auf den Mauern bewacht, wie wir sie mit geringen Modifikationen für den zweiten Kreis des Schildes gebrauchen, wo

*) [A. H. Layard, The monuments of Niniveh. Series I. II. London 1849—53].
**) [Vgl. Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 79, Abb. 59].

nur der temporäre Schutz statt gewöhnlichen Kriegern den Greisen, Frauen und Kindern anvertraut ist. Der Ausmarsch, der Überfall der Herden und der darauf sich entspinnende Kampf an den Ufern des Flusses lassen sich aus T. 31, 37, 38, 46 vortrefflich rekonstruieren. Für den Hochzeitszug, Chor und Musik bieten uns T. 48 und 49 Analogien. Für die Gerichtsszene lassen sich manche Elemente aus der Hofhaltung T. 23 entnehmen. Für die Darstellungen der Jahreszeiten werden wir wenige ganze Szenen benutzen können; aber z. B. Männer, welche Trauben in Gefäßen tragen: T. 8, oder andere, welche Tiere schlachten: T. 36, geben Motive für die Weinlese, das Ernteopfer; und andere Szenen, wie das Trinken aus Schläuchen T. 35, das Holzfällen T. 40, das Wasserziehen T. 15, das Treiben der Herden T. 29 und 35 zeigen uns Züge aus dem wirklichen Leben, die den von Homer geschilderten völlig parallel stehen. Auch die Bezeichnung des Terrains, die Bildung von Bäumen und Weinstöcken, Zelte und andere Baulichkeiten lassen sich passend verwerten. Und was endlich das Mittelbild des Schildes anlangt, so finden wir zwar weniger in diesen Reliefs, aber doch in den babylonischen und assyrischen Zylindern Bilder der Sonne, des Mondes und des Siebengestirns, während für die Darstellung der Erde etwa die Bronzeschalen T. 61 und 66 einen ungefähren Vergleichungspunkt abgeben können.

Die Hauptsache bleibt immer, daß die vorliegenden Monumente uns zeigen, wie diese Asiaten mit den Mitteln ihrer Kunst alles und jedes, was das wirkliche Leben darbot, in nüchterner Ausführlichkeit bildlich niederzuschreiben verstanden. Das Schematische aber, was uns bei jeder Figur und bei jedem Gegenstande der Darstellung entgegentritt, erleichtert die Nachahmung: es entspricht der kindlichen Fassungsgabe, die zuerst allgemeiner Formeln bedarf, ehe sie auf das Spezielle des Ausdrucks einzugehen vermag. Allerdings die Sicherheit und Präzision, die auf einer bereits völlig zur Manier ausgearteten langen Schulung beruht, wird den Anfängen der Nachahmung gefehlt haben: sie werden in der Ausführung notwendig weit roher und unbeholfener ausgefallen sein, dafür aber vielleicht schon manche Spuren eines eigenen, neuen Geistes gezeigt haben. Und hier glaube ich, haben wir nicht nötig, uns auf bloße Vermutungen zu beschränken, sondern können uns auf noch vorhandene Monumente beziehen, die uns von der Art der Ausführung einen konkreteren Begriff gewähren. In dem anerkannt ältesten der Gräber von Caere, aus dem auch die oben zitierten Bronzeschilde stammen, haben sich neben anderen reichen Schmucksachen einige silberne, zum Teil vergoldete Gefäße gefunden, die mit dem homerischen Schilde auch die Einteilung in konzentrische Kreise gemein haben (Mus. Greg. I 63—66)*). Lange war mir die stilistische Behandlung der Figuren an ihnen ein Rätsel: ich vermochte sie in keiner Weise in den Entwicklungsgang der etruskischen Kunst einzureihen. Groß war daher mein Erstaunen und meine Freude, als ich ein vollkommenes Seitenstück zu diesen bisher ganz isoliert dastehenden Arbeiten, eine man möchte glauben von derselben Hand herrührende Schale, im Louvre fand und dort vernahm, daß dieses Stück nicht aus Etrurien, sondern aus Kittion auf Cypern stamme. Das Rätsel war jetzt gelöst: die caeretaner Gefäße waren nicht ein einheimisches

*) [Vgl. Brunn, Griech. Kunstgeschichte I, S. 96 fg., Abb. 69, 70].

Kunsterzeugnis, sondern importierte Ware, importiert aus Cypern, wo asiatische, ägyptische und hellenische Einflüsse sich kreuzten. Ein Produkt solcher Mischung ist der Stil dieser Gefäße, und wenn ich sie auch keineswegs in die homerische Zeit hinaufrücken will, so gibt es doch vielleicht nichts unter den erhaltenen Monumenten, was der homerischen Kunst relativ so nahe stände. Wir finden hier in der Anlage der Figuren das Schematische noch festgehalten, aber in der Durchführung zeigt sich das Streben nach Vereinfachung des Details, verbunden mit einem gewissen Schwanken, einer Laxheit in der Formenbezeichnung, wie sie der Entwickelung einer neuen Kunstsprache, eines neuen bestimmt ausgeprägten Stiles voranzugehen pflegt. Wie also hier die Fesseln bloßer Nachahmung bereits gesprengt und die Ansätze einer neuen freieren Bewegung vielfach gegeben sind, so dürfen wir etwas Ähnliches auch schon für die Zeit der homerischen Kunst annehmen.

Aber so wichtig auch die Bezeichnung der einzelnen Form erscheinen mag, so ist sie doch bei Beurteilung so alter Kunst nicht das Erste und Wesentlichste. In diesen Zeiten der Kindheit, wo die Kunst nicht selbständig für sich dasteht, sondern wo sie anderen Zwecken dient, wird nicht das erste Ziel die formelle Vollendung und Durchbildung des einzelnen sein, sondern sie soll zuerst den gegebenen Raum gliedern und beleben, die einzelne Figur soll etwas bedeuten, soll einen Gedanken oder eine Handlung ausdrücken: die Kunst ist noch Bilderschrift. In der Art aber, wie sie sich der Gestalten bedient, welche Gedanken sie darzustellen unternimmt, zeigt sich nun der volle Gegensatz zwischen asiatischer und griechischer Kunst. Jene mit Reliefs überdeckten, ausgedehnten Wandflächen von Ninive, was sind sie anders als in Figuren geschriebene Chroniken, geschrieben in vollster Ausführlichkeit, aber wie es der Stil einer Chronik verlangt, in nüchternster Prosa oder in dem Stil des offiziellen steifen Hofzeremoniells? Der griechische Künstler des homerischen Schildes entnimmt daraus die Formel für die einzelne Bewegung, die Aktion einer Figur, aber mit der gegebenen Terminologie schafft er sofort ein Gedicht. Seine Schöpfung beruht auf einem einheitlichen Gedanken. Das Umfassende desselben aber, im Verhältnis zum gegebenen Raume, zwingt ihn sofort, die Breite und Nüchternheit des Chronikstils aufzugeben. Er muß sich mit Andeutungen begnügen, muß einzelne Momente auswählen, die fruchtbar genug sind, die Phantasie anzuregen und das Fehlende zu ergänzen. Das Bedeutsame aber wächst durch die Stelle, die dem einzelnen im ganzen angewiesen wird, durch die Gesamtanlage und Gliederung des Ganzen. Auch in den assyrischen Reliefs finden wir die Einteilung in verschiedene Streifen: aber in künstlerischer Beziehung herrscht darin völlige Willkür. Es kommt dem Darsteller einzig darauf an, Raum zu gewinnen, um seine ausgedehnten Figuren zu plazieren oder das Neben- und Übereinander der Szenen auch im Raume sichtbar zu machen; aber er benutzt und teilt den Raum, in dem sich seine Figuren bewegen, durchaus nach Art einer Landkarte. Beim homerischen Schilde erwächst die Gliederung des Raumes gewissermaßen organisch aus der Form und Fügung des Schildes selbst, und ebenso erwächst aus den so gewonnenen räumlichen Abteilungen die poetisch-künstlerische Idee des Ganzen. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar, so daß wohl niemand die Frage zu beantworten wagen möchte, was früher war,

der gegebene Raum oder die Idee, die ihn künstlerisch erfüllte. Hier also erscheint der griechische Geist in vollster Selbständigkeit, und so wird jetzt das Bild, von dem ich ausging, als durchaus berechtigt erscheinen, daß nämlich die Griechen auch in der Kunst von Asien wohl die Schrift entlehnten, daß sie aber trotzdem von Anfang an darin ihre eigene Sprache redeten.

Hiermit mögen die Erörterungen über den homerischen Schild vorläufig abgeschlossen sein. Mag er nun, in allem Detail ausgeführt, wie ihn der Dichter beschreibt, wirklich existiert haben oder nicht, so viel werden wir jedenfalls zugeben müssen, daß er nicht ein bloßes Phantasiegebilde des Dichters ist, daß er unter den angegebenen Modalitäten auch in so alter Zeit existieren konnte, daß wenigstens Analoges damals sogar existieren mußte. Trotzdem möchte dem Zweifel nicht alle Berechtigung abzusprechen sein, wenn der Schild als eine völlig vereinzelte Erscheinung dastände, wenn von Homer bis zu der uns historisch bekannten Zeit nichts zur Vergleichung vorläge und wenn sich in dem, was wir vergleichen können, ein Rückschritt, ein geringerer Grad künstlerischer Entwicklung zeigte. Der Schild ist aber nur das erste Glied einer Kette, an der wir eine bestimmte Art griechischer Kunstübung bis in die Zeiten des Phidias verfolgen können.

Ich übergehe hier, was in einzelnen Fragmenten der Kykliker mehr angedeutet als ausgeführt vorliegt und wende mich sofort zu dem zweiten Hauptgliede jener Kette: dem hesiodischen Schilde des Herakles. Gegen diesen haben sich allerdings noch weit energischere Stimmen erhoben als gegen den homerischen, und es soll auch von vornherein zugegeben werden, daß er ebensowenig ursprünglich hesiodisch, wie der andere homerisch sein mag. Man hat aber weiter behauptet, daß er nicht einmal in sich eine Einheit bilde, sondern daß er, wie im Extreme Deiters behauptet (de Hesioda scuti Herculis descriptione, Bonn 1858) von nicht weniger als fünf verschiedenen Dichtern herrühre und außerdem in diesen fünf Bestandteilen noch vielfach interpoliert sei. Hat nun, darf man wohl sagen, ein solcher Rattenkönig in der griechischen Literatur überhaupt eine innere Wahrscheinlichkeit für sich? Vielfache Interpolationen und darunter manche von bedeutenderem Umfange wird nach den Untersuchungen von G. Hermann, Lehrs und Deiters jetzt niemand mehr leugnen wollen. Aber mit derartigen Interpolationen hat es doch eine andere Bewandtnis als mit dem Einschieben vollständig neuer Szenen oder etwa einer späteren Anfügung der ganzen zweiten Hälfte. Weit naturgemäßer erscheint es, daß, als einmal in den ursprünglichen Hesiod eine Schildbeschreibung eingefügt wurde, dieselbe sofort nach dem homerischen Vorbilde als ein vollständiges reich gegliedertes Ganzes eintrat, und daß die Interpolationen, so umfangreich sie sich nach und nach gestalten mochten, nur den Zweck verfolgen konnten, innerhalb der gegebenen Szenen das einzelne zu erklären, zu ergänzen und weiter auszuführen oder auszuspinnen. Mir scheint aber, daß auch außerdem der Maßstab der Kritik, den man angelegt hat, vielfach ein falscher und verfehlter ist. Auch beim hesiodischen Schilde werden wir festhalten müssen, daß ein Dichter beschreibt, dem gestattet sein muß, über das, was dem bloß materiellen Auge vorliegt, in seiner Schilderung hinauszugehen, der z. B. vom Getöse der Waffen sprechen darf, obwohl es nur gehört, nicht gesehen werden kann, nur um dadurch den lebendigen Eindruck der künst-

lerischen Darstellung anzudeuten. Wir können ferner zugeben, daß der Dichter in der Kunst der Beschreibung unter Homer steht, daß er gerade in der Nachahmung Homers seine eigene Schwäche offenbart. Dagegen wird die Wiederkehr homerischer Phrasen, ja ganzer Verse keineswegs immer ein Zeichen von Interpolation sein, sondern in erster Linie nur von dem Einflusse homerischer Typik. Ebensowenig kann durch die teilweise Übereinstimmung der dargestellten Szenen der Beweis weder für eine bloß poetische Fiktion des Schildes noch für ein allmähliches Zusammenstoppeln eben dieser Szenen geliefert werden. Das Thema von Kampf und Streit und seinem Gegensatze, friedlicher Arbeit und frohem Lebensgenusse, welches beiden Schilden gemeinsam ist, kann für Ausschmückung solcher Waffen kaum passender erdacht werden, und einmal angeschlagen hatte es alle Eigenschaften, für längere Zeit typisch zu werden. In der Ausführung aber zeigt sich bei genauerer Betrachtung trotz der Übereinstimmung im Grundthema kaum eine Szene, die in beiden Schilden völlig übereinstimmte. — Endlich aber ist keineswegs zuzugestehen, daß das Ganze überladen, daß Zusammengehöriges in der Beschreibung auseinandergerissen sei, daß überall nur Konfusion herrsche, in der ein übersichtlicher künstlerischer Gedanke nirgends zu erkennen sei. Mochten immerhin Hermann und Lehrs, als der Archäologie fern stehend, so urteilen. Wenn aber Deiters, der seine Dissertation Jahn dediziert, den gegebenen Nachweis einer bestimmten Ordnung der Komposition zu ignorieren oder in einer Note abzuweisen sucht unter dem Ausdrucke großer Verwunderung darüber, daß die Archäologie überhaupt eine solche Lösung nach Lehrs noch zu unternehmen wage, so zeigt er damit nur, daß er von der Bedeutung speziell archäologischer Gesetze bisher keine richtige Vorstellung gewonnen hat. Bei der Frage über die Textgestaltung des hesiodischen Schildes glaube ich der Archäologie einen sehr gewichtigen Anteil ausdrücklich wahren zu müssen. Ob ein künstlerischer Gedanke, eine künstlerische Einheit der ganzen Beschreibung zugrunde liege, das hat zuerst die Archäologie zu erörtern und nachzuweisen; und erst auf dieser Basis darf die Philologie zu einer Prüfung der einzelnen Bestandteile schreiten: sie wird und muß irren, sofern sie diese Basis ignorieren will.

Vom archäologischen Standpunkte aus lassen sich aber zwei Resultate als gesichert hinstellen: 1. Aus der vorliegenden Beschreibung ergibt sich, sobald erst das Grundschema richtig erkannt ist, ganz ungesucht eine in allen Hauptsachen klare und übersichtliche Komposition, welche der des homerischen Schildes an strenger Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit nichts nachgibt. 2. Das Grundschema zeigt im Verhältnis zu Homer einen Fortschritt der formellen Entwicklung, und zwar einen Fortschritt, welcher den aus noch erhaltenen Monumenten gewonnenen Tatsachen aufs beste entspricht.

Es läßt sich weiter noch hinzufügen, daß dieser reguläre historische Fortschritt sich auch in der Wahl der Darstellungen zeigt. Zu den Szenen, welche den homerischen ihrem Wesen nach ziemlich entsprechen, gesellen sich an bedeutsamer Stelle einige, aber nur erst wenige mythologische Bilder: außer Apoll und den Musen die Lapithen und Kentauren sowie Perseus, also altbekannte und berühmte Mythen. Und auch in das Zentrum tritt statt des etwas zu universellen homerischen Bildes etwas ganz Konkretes, ein Symbol des Krieges und Streites, ein Drache oder, wie ich nach einem Münchener Scholion vorziehe, das Gesicht des Phobos.

Das Grundschema selbst unterscheidet sich, wie ich in dem schon früher zitierten Aufsatze kurz dargelegt habe, von dem homerischen dadurch, daß die fünf Hauptstreifen jedesmal durch einen schmalen wie durch eine Einfassung voneinander geschieden werden, daß also zwischen die fünf breiteren vier schmale, bandartige Streifen dazwischentreten. In der Mitte also erscheint das Gesicht des Phobos, medusenartig umkränzt von zwölf Schlangen. Züge von Ebern und Löwen, wie sie oft genug auf alten Kunstwerken erscheinen, trennen dieses Zentrum von dem zweiten (größeren) Kreise, in dem sich sofort eine kriegerische und eine friedliche Szene scheiden: der Kampf der Lapithen und Kentauren unter Dazwischenkunft des Ares und der Athene, und als Gegenbild Apoll und der Chor der Musen. Beide Szenen umschließt in schmalem Kreise der Hafen mit Fischen und einem Fischer. Wiederum folgt Krieg und Frieden: die Mauern einer Stadt mit verzweifelnden Frauen, vor den Mauern betende Greise, dann das Kriegsgetümmel und endlich die Dämonen der Schlacht und des Todes; als Gegenbild ein Hochzeitszug und Jubel unter Begleitung von Syrinx, von Leier und von Flöte in gesonderten Gruppen. Wieder umschließt beide Bilder in schmalem Kreise ein Rennen zu Pferde. Nun folgen die vier Jahreszeiten, das Frühjahr nur durch Pflüger, der Winter nur durch eine Hasenjagd angedeutet, ausführlicher der Sommer und der Herbst. Wie bei Homer im zweiten und im dritten Kreise jede Hälfte in drei Unterabteilungen zu zerfallen scheint, so dürfen wir bei Hesiod im dritten und vierten Kreise ebenso eine Vierteilung annehmen. Auch diese reichen Szenen werden nun durch ein Wagenrennen umschlossen. Endlich umfaßt das Ganze des Ozeans Strömung, durch Fische und Schwäne belebt. — Nur eine Szene habe ich hier übergangen: die Darstellung des von den Gorgonen verfolgten Perseus, die in der Beschreibung zwischen dem zweiten kleineren und dem dritten größeren Kreise steht. Ich glaubte früher, wenn auch mit einem gewissen Widerwillen, sie mit dem letzteren, und zwar mit der Kampfszene bei der angegriffenen Stadt verbinden zu können. Jetzt teile ich sie vielmehr dem schmalen Kreise zu und gewinne dadurch nur eine neue Bestätigung für meine Grundansicht. Der Hafen mit Fischen und der einzigen Figur eines Fischers erscheint den übrigen Kreisen gegenüber etwas zu dürftig ausgestattet. In Monumenten aber sehen wir, wie Perseus von den Gorgonen verfolgt in gewaltigen Schritten über das Meer eilt. Diese wenigen Figuren mit ihren gedehnten Bewegungen füllen also sehr wohl einen großen Teil des Rundes aus und bilden im Grunde mit dem Bilde des Hafens zusammen eine Einheit, die nur als solche von dem beschreibenden Dichter nicht erkannt war. Zugleich aber geben sie uns das mythische Bild eines Wettlaufes zu Fuß, mit dem sich das Rennen zu Pferde im folgenden, und das Rennen zu Wagen im zweitfolgenden Kreise in schöner Steigerung verbinden.

Damit aber wird jetzt auch die Bedeutung der schmaleren Streifen in einer Weise klar, daß in ihnen ein künstlerischer Fortschritt über das homerische Schema hinaus anerkannt werden muß. Die zahlreichen Figuren der größeren Streifen, in drei Reihen ohne augenfällige Scheidung übereinander gestellt, konnten das Auge leicht verwirren, und indem sie für die mathematische Gliederung des Raumes sämtlich die Bedeutung von Radien zwischen Zentrum und Peripherie hatten, mußte fast notwendig eine gewisse Einförmigkeit entstehen. Jetzt tritt durch die schmalen Streifen nicht nur

eine bestimmte Scheidung ein, sondern in den nicht aufrecht wie Menschen einherschreitenden Ebern und Löwen, in dem gedehnten Laufe des Perseus und der Gorgonen, in der gestreckten Karriere der Renner und Gespanne erhält auch sozusagen jeder Strahlenkranz von Radien seine eigene ihn umschließende Peripherie, und wir gewinnen dadurch reiche Abwechslung und Klarheit zugleich.

Das also ist die von philologischer Seite behauptete Konfusion: ein vortrefflich ineinandergefügtes Doppelsystem von Linien, das hoffentlich niemand mehr zu zerstören wagen wird, der nur einigermaßen einen Begriff von der Bedeutung künstlerischer Gesetze hat.

Auf die Art der Ausführung wird es nicht nötig sein, hier im einzelnen zurückzukommen. Im ganzen haben wir sie der des homerischen Schildes entsprechend zu denken. Der Einfluß asiatischer Vorbilder wird auch hier noch sichtbar gewesen sein, und wem z. B. die anderen Fischen nachjagenden Delphine im Hafenbilde auffällig sein sollten, den können wir auf Taf. 12, 42 und 43 bei Layard verweisen, wo in ganz analoger Weise Taschenkrebse Fische fangen. Für die nähere Verwandtschaft, welche der hesiodische Schild bereits mit noch erhaltenen griechischen oder diesen verwandten etruskischen Denkmälern hat, will ich nur den berühmten Leuchter von Cortona zitieren, an dem das Mittelbild, das Gesicht des von Schlangen umgebenen Phobos, der diesen umschließende Kreis von kämpfenden Tieren, endlich die Wellen des Meeres mit Delphinen darüber in sehr auffälliger Weise an Hesiod erinnern. [Abg. Mon. d. I. III 41—42. Martha, l'art etrusque Fig. 368.]

Weit kürzer als über die beiden Schilde kann ich von den übrigen Gliedern der Kette handeln, welche die homerische Kunst mit der einer späteren Zeit verknüpfen und ebenfalls in dem früher zitierten Aufsatze von mir behandelt worden sind. Das dritte derselben ist der Kasten des Kypselos, den Pausanias V 17 sq. ausführlich beschreibt. Ob Kypselos wirklich als Kind in demselben versteckt gewesen, kann uns hier gleichgültig sein: genug, daß sein Name an dem Werke haftete, welches vielleicht etwas älter, keinenfalls aber später als die 30.—40. Ol. [660—640 v. Chr.] sein kann. Es war eine Lade von länglicher Gestalt, von Zedernholz, mit Figuren in Relief von Elfenbein, Gold oder auch aus dem Holze selbst geschnitten, also in einer Technik gearbeitet, welche uns an die homerische Zeit erinnert. Auch hier waren die Figuren auf eine Reihe von Streifen verteilt, nur daß dieselben nicht konzentrisch, sondern horizontal, einer über den anderen, wie ich glaube nur an der Vorderseite, nicht auch auf den Nebenseiten geordnet waren, fünf an der Zahl, von denen nur der mittlere ein einheitliches Schlachtbild, alle übrigen mehrere Szenen, vier bis dreizehn, enthielten. In der Zusammenordnung der verschiedenen Szenen herrscht dasselbe Prinzip strenger Entsprechung im Raume, das wir auch an den Schilden fanden, und zwar scheint hier, wo es sich um lang gedehnte Streifen handelte, der Nachdruck besonders auf die Mittel- und auf die Eckgruppen teils durch größere Ausdehnung, teils durch besonders hervortretende Szenerie gelegt zu sein. In der Wahl der Darstellungen hat jetzt die Mythologie ein fast ausschließliches Übergewicht erlangt und neben vielen anderen Szenen kehren Apoll und die Musen, Perseus und die Gorgonen und ein Kentaurenkampf, die einzigen des hesiodischen Schildes, auch hier wieder. Das Alltagsleben fehlt ganz, und nur in den Gruppen der Nacht mit Schlaf und Tod, der Dike

und Adikia, und der zwei Pharmakeutrien erkennen wir dafür das Eintreten ganz anderer Anschauungen, nämlich Beziehungen auf Mysterienglauben (vgl. Memorie dell' Instituto II 383 ff.). Wer nun aber den homerischen und hesiodischen Kompositionen Überfülle vorwerfen und dadurch ihre künstlerische Unmöglichkeit beweisen will, den verweisen wir auf die mehr als dreißig verschiedenen Szenen, die hier auf einer keineswegs großen Fläche vereinigt sind. Hier, wo an der einstigen Existenz kein Zweifel gestattet ist, bescheiden wir uns, das Faktum hinzunehmen, und leben sogar des Glaubens, daß den Künstler bei der Zusammenstellung der verschiedenen Szenen bestimmte poetische Ideen geleitet haben, wenn wir auch bis jetzt kaum imstande sind, die ersten Spuren eines Zusammenhanges wirklich nachzuweisen. Was würden die Tadler der beiden Schilde sagen, wenn auch dieses Kunstwerk uns nicht durch einen trockenen Periegeten, sondern durch die blühende Beschreibung eines Dichters erhalten wäre?

Wiederum schreiten wir um zwei bis drei Menschenalter vorwärts und finden etwa in der Zeit des Krösus das Werk des Magnesiers Bathykles, den Thron des Apollo zu Amyklä bei Sparta, den ebenfalls Pausanias III 18 und 19 ausführlich beschreibt. Sein Reliefschmuck bestand in 27 Szenen auf den drei Außenseiten, 14 auf den Innenseiten und drei ausführlicheren Kompositionen an der Basis des Bildes. Technik und Ausführung mögen etwas entwickelter, aber im allgemeinen dem Kypseloskasten verwandt gewesen sein. In der Zusammenstellung der Szenen finden wir dasselbe Gesetz räumlicher Entsprechung wie oben. Nach anderen Seiten hin zeigen sich neue Fortschritte: die Reliefs finden sich nicht an einer Waffe, einem einfachen Geräte oder Kasten, sondern an dem Throne eines Gottes. Dadurch ist es zuerst bedingt, daß die Reliefs mit Rundwerken in Verbindung treten: an den Füßen finden wir Chariten und Horen, Typhos und Echidna, und Tritonen; auf der Lehne Bathykles mit seinen Magnetern und auf den Ecken die Dioskuren zu Roß; darunter Sphinxe, Panther und Löwen. Außerdem aber gewinnt das Ganze eine Beziehung zum Gotte selbst. Äußerlich zwar ist die Verbindung noch locker: der Gott sitzt nicht auf seinem Throne, sondern er steht isoliert auf einer Art von Altar im Innern desselben, etwa wie ein Altar inmitten der Chorstühle christlicher Kirchen. Aber in der Wahl der Darstellungen, wenigstens in den Hauptbildern, tritt die geistige Beziehung auf den Gott und auf seinen besonderen Kultus hinreichend deutlich hervor. Es handelt sich nicht mehr um einen rein poetisch-künstlerischen Schmuck, sondern das einzelne ordnet sich noch anderen Zwecken und höheren Ideen unter. — So bereitet sich hier vor, was uns endlich im Zeus des Phidias vollendet vor Augen steht. Sein Thron ist reich geschmückt; die Füße sind durch Viktorien gebildet; die Armlehnen stützen Sphinxe mit thebanischen Jünglingen; auf den Ecken der Rücklehne stehen die Grazien und die Horen; an den Querhölzern des Thrones sind in Relief dargestellt die Kampfarten der olympischen Spiele, eine ausgedehnte Amazonenschlacht und der Tod der Niobiden; die untere Verkleidung des Thrones ist mit neun gemalten Gruppen geschmückt. Am Schemel finden wir wieder eine Amazonenschlacht, und an der Basis die Geburt der Aphrodite inmitten einer Götterversammlung; also wenn auch nicht eine solche Fülle von Szenen, wie am Thron zu Amyklä, doch reichsten Figurenschmuck. Aber aller dieser Schmuck hat keine Bedeutung mehr für sich allein, er ist untergeordnet dem

gewaltigen Gotte, geistig und materiell; alles dient nur einem höheren Zwecke, in dem die höchsten Forderungen der Religion uud der Kunst sich decken und sich gleichzeitig erfüllen.

So sind wir von Homer bis zu Phidias, bis zum Höhepunkte der griechischen Kunst gelangt, ohne einer Lücke zu begegnen, die nur durch einen gefährlichen Sprung zu überwinden wäre. Mag am Anfang unserer Reihe die Ausführung der künstlerischen Gedanken die kindlichste, unselbständigste, am Schlusse die vollendetste gewesen sein, die sich denken läßt, so zeigt sich doch überall nur eine durchgehende geistige Entwicklung, ein ununterbrochener Fortschritt, und nur gewaltsam ließen sich die ersten Glieder der Kette von den folgenden ablösen. Ja, das mittlere Glied, der Kasten des Kypselos, würde ohne die beiden vorhergehenden und an den Anfang der historischen Entwicklung gestellt, uns noch viel unbegreiflicher und rätselhafter erscheinen müssen, als je der Schild bei Homer erschienen ist.

Leicht ließe sich das Bild dieser Entwicklung von Homer bis in die Blütezeit aus anderen Gebieten ergänzen und weiter ausführen. Nächst dem Schilde werden bei Homer nicht genau beschrieben, aber doch als besonders kunstreich erwähnt: kostbare Mischgefäße, Dreifüße und ähnliches. Aus der Zeit ältester historischer Kunstübung aber erwähnen namentlich Herodot und Pausanias: einen auf kolossalen Figuren ruhenden Krater, in das Heräon von Samos um Ol. 37 [632 v. Chr.] geweiht; einen Krater mit kunstreichem Untersatz, ein Werk des Glaukos von Chios, um Ol. 45 [600 v. Chr.] von Alyattes nach Delphi geweiht; unter den delphischen Weihgeschenken des Krösos ebenfalls einen Krater des Theodoros, dem auch andere Werke dekorativer Kunst, ein goldener Weinstock (der schon in der kleinen Ilias sein Vorbild hat: Schol. Eur. Troad. 822) und eine goldene Platane beigelegt werden. Und noch unmittelbar nach der Schlacht bei Platää weihen die Griechen nach Delphi *χρυσοῦν τρίποδα δράκοντι ἐπικείμενον χαλκῷ*, die in letzter Zeit so viel genannte Schlangensäule. — Also auch bei dieser Reihe werden wir wieder auf Homer und homerische *ἀρχέτυπα* zurückgewiesen, und seine Nachrichten treten uns entgegen als die Ausgangspunkte einer stetigen konsequenten Entwicklung der Kunst, allerdings aber nur in dem Umfang und der Begrenzung, die wir anfangs festgestellt hatten.

Dieser Begrenzung aber werden wir uns wieder erinnern müssen, wenn wir jetzt noch ganz kurz den zweiten Teil unserer Aufgabe ins Auge fassen, nämlich den scheinbaren Widerspruch zu lösen, der darin liegt, daß die Nachrichten der Alten über die ersten namhaften Künstler und eine fortschreitende Entwicklung der Kunst um die 50. Ol. [580 v. Chr.] beginnen.

In der Marmorskulptur tritt uns zuerst die Schule von Chios entgegen, die bis in den Anfang der dreißiger Olympiaden hinaufreicht, aber erst in der dritten und vierten Generation durch Archermos, Bupalos und Athenis, Ol. 50—60, berühmt wird. Die kretischen Daidaliden Dipoinos und Skyllis blühen bald nach Ol. 50. Glaukos von Chios soll zwar nach Eusebius' Angabe die Lötung des Eisens schon Ol. 22 [692 v. Chr.] erfunden haben; sein berühmter eiserner Untersatz aber wurde erst um Ol. 43 [608 v. Chr.] von Alyattes nach Delphi geweiht, und statuarische Werke werden von ihm nicht einmal angeführt. So bleiben (abgesehen von den sagenhaften Eucheir, Diopos und Eugrammos und dem wohl historischen, aber chronologisch nicht bestimmbaren Butades) nur noch der Athener Endoios, der Äginet Smilis und

die beiden Samier Theodoros und Rhoikos übrig, die ich den ebengenannten Chiern und Kretern gleichzeitig erachte, die aber von anderen etwas früher, von einzelnen bis gegen den Anfang der Olympiaden zurückdatiert wurden. Sollen nun diese Namen dort ganz isoliert stehen, von den anderen durch einen Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert getrennt, das in der Überlieferung vollkommen leer geblieben wäre, während diese erst von der 50. Ol. an eine ununterbrochene Folge darbietet? Das ist gewiß nicht wahrscheinlich und läßt sich außerdem durch eine Prüfung der einzelnen Zeugnisse widerlegen, die aber besser in einem abgesonderten Kapitel am Ende dieser Abhandlung angestellt werden wird. Genug, zwischen der 30. und 50. Olympiade finden sich einzelne Namen, aber erst in der 50. mehren sie sich, lassen sich gruppieren und überhaupt für die Anfänge einer Entwicklungsgeschichte benutzen.

Um es nun kurz zu sagen: diese neue Entwickelungsgeschichte hat es nicht zu tun mit den Anfängen griechischer Kunst überhaupt, sondern mit der beginnenden Entwicklung der statuarischen Kunst. Was wir bisher betrachtet, gehört durchaus der dekorativen Kunst an, die noch in enger Verbindung, man kann fast sagen, im Dienste des Handwerks steht. Mag sich auch hier das griechische Kunstgefühl schon glänzend offenbaren, die höheren Gesetze der Kunst können doch nur erst in beschränktem Maße zur Anwendung kommen. Es handelt sich in erster Linie darum, einen Raum (sozusagen) mathematisch oder architektonisch, in zweiter, ihn bedeutsam zu füllen. Die Figuren sollen etwas bedeuten, vorstellen, sollen handeln. Die Frische des Gedankens ist wichtiger, als die volle Kunstmäßigkeit der Ausführung. So ist denn eine solche Kunstübung recht wohl schon möglich bei Halbbarbaren, bei Nomaden und Hirtenvölkern; und selbst bei zivilisierten Völkern kann sie fast unberührt von der übrigen Kunstentwicklung oder wenigstens mit relativ großer Selbständigkeit neben derselben in gewissen beschränkten Kreisen und Gebieten bestehen. Ich erinnere nur an Schwarzwälder oder schweizerische Holzschnitzereien. Aber wird ein solcher Schwarzwälder, der ein niedliches Figürchen, einen Bauern, einen Jäger oder ein Jagdrelief recht hübsch und sauber schnitzt, auch eine lebensgroße Statue durchzubilden imstande sein? Keineswegs. Hier gibt es andere und neue Forderungen zu befriedigen, neue Techniken, neue Formen und Ideen zu entwickeln. Die Menschengestalt ist nicht mehr bloßes Mittel, ihre Darstellung wird Selbstzweck oder strebt es zu werden. Damit aber beginnt eine ganz neue Kunst, und für diese finden wir noch keine Anknüpfungspunkte bei Homer. Selbst der mythische Daidalos, an dessen Namen die Sage die ersten Regungen auf dem Gebiete statuarischer Kunst anknüpft, ist als Bildhauer bei Homer noch unbekannt. Also erst nach Homer entstanden jene daidalischen Gestalten, von denen Pausanias II 4, 5 sagt: *ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἔτι τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις*, jene ersten Versuche, in denen aber doch die künstlerische Idee wenigstens im Keime enthalten sein mußte. Erst auf dieser Basis beginnt nun der eigentliche historische Entwicklungsprozeß der Skulptur, sobald man anfängt, die ersten Versuche weiter auszubilden. Er ist zunächst ein langsamer, der anfangs hinter der dekorativen Kunst zurückbleibt und ganz abgesonderte Wege geht. Es ist für die Entwicklung etwas Großes, wenn Rhoikos und Theodoros den Erzguß erfinden; aber während Theodoros in der von Homer

ausgehenden Kunstrichtung, in kunstvollen Mischgefäßen und ähnlichem, bereits hohen Ruhm erwirbt, erscheint ein Gußwerk des Rhoikos dem Pausanias mindestens noch unbeholfen. Ein anderer großer Fortschritt liegt in der Ausbildung der Marmorskulptur. Was aber etwa die kretischen Daidaliden darin leisteten, das lehrt uns vielleicht kein Werk besser als der Apoll von Tenea in der hiesigen Glyptothek. Wir verkennen keineswegs, daß in dieser urechten altertümlichen Simplizität bereits die Keime der späteren glänzenden Entwickelung enthalten sind; aber wir lernen auch gerade an einem solchen Werke erkennen, welche Schwierigkeiten sich ihr anfangs entgegenstellten und zu überwinden waren. Es war zunächst die Technik zu vervollkommnen, das Material, sei es Bronze, Marmor, Gold und Elfenbein, dem Willen des Künstlers vollkommen zu unterwerfen. Es waren die Formen des Körpers an sich und in der wechselvollen Gestaltung lebendiger Bewegung gründlich zu erforschen. Es waren die hohen geistigen Ideen von den Fesseln konventioneller oder religiöser Schranken zu befreien. In etwa anderthalb Jahrhunderten legt die statuarische Kunst diesen ihren Weg zurück. Und als sie endlich ihr Ziel erreicht, da hat sie die anfangs voraneilende und dann lange Zeit getrennt neben ihr herlaufende Entwickelung der dekorativen Kunst zwar überholt, aber nicht vernichtet und ertötet, sondern in sich aufgenommen, und in einer Athene, einem Zeus des Phidias sind beide Richtungen zu einer höheren Einheit, zur höchsten Vollendung verschmolzen.

II.

Zur Chronologie der ältesten Künstler.

Der zweite Teil dieser Abhandlung hat den Zweck, die Voraussetzung, daß die Geschichte der statuarischen Kunst bei den Griechen erst gegen die 50. Olympiade [580 v. Chr.] beginnt, eingehender zu rechtfertigen. Bei der Schwierigkeit der Untersuchungen über die Zeit der ältesten Künstler, namentlich über Rhoikos und Theodoros, Smilis und Endoios, ist nämlich trotz zahlreicher Erörterungen ein allgemeines Einverständnis bisher noch immer nicht erzielt worden. Um von den früheren Studien zu schweigen, so folgte auf meine eigenen Untersuchungen im ersten Bande der Künstlergeschichte S. 30ff. ein Sendschreiben von Urlichs an mich im Rhein. Mus. N. F. X S. 1ff., dessen Resultate ich noch im zweiten Teile der Künstlergeschichte S. 334 und 380ff. der Prüfung unterziehen konnte. Weitere abweichende Ansichten entwickelte sodann Bursian in den Jahrb. f. Philol. 73, S. 508ff., und zuletzt kehrte Urlichs in den Beilagen zu seiner Schrift über Skopas nochmals zur Besprechung dieser Fragen der ältesten Künstlergeschichte zurück. Ich muß gestehen, daß der Widerspruch beider Gelehrten mich in meinen früheren Ansichten nicht hat wankend machen können; und die Wichtigkeit der hier in Betracht kommenden Fragen wird es daher gerechtfertigt erscheinen lassen, wenn ich dieselben hier nochmals in größerem Zusammenhange zu verteidigen unternehme. Es handelt sich dabei um eine Reihe einzelner Untersuchungen, die zunächst voneinander unabhängig geführt werden müssen, über die ich jedoch eine allgemeine Bemerkung vorausschicken will.

Bei der Spärlichkeit unserer direkten Quellen über die ältesten Künstler und Bauwerke ist gewiß der Wunsch gerechtfertigt, dieselben durch Herbei-

ziehung anderer mehr indirekter Nachrichten zu ergänzen; und so hat namentlich Urlichs vielfach die allgemeinen politischen Verhältnisse, sowie die Lokalgeschichte der Orte, an denen die verschiedenen Künstler arbeiteten, in seine Erörterungen hineingezogen. Daß dieselben dadurch nicht selten an Frische gewinnen, daß manche sonstige Vermutung durch die Hinweisung auf politische Verhältnisse einen erhöhten Grad von Wahrscheinlichkeit zu erhalten vermag, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. Aber ebensowenig ist die große Gefahr zu verkennen, die in einer zu weiten Anwendung dieser Methode liegt, indem sie unwillkürlich dazu treibt, überall Zusammenhang herstellen zu wollen, wo unser Wissen nun einmal Stückwerk ist. Dieser Gefahr ist, wie mir scheint, Urlichs namentlich in seinen letzten Erörterungen verfallen, und so unerfreulich es ist, eine fast nur negative Kritik zu üben, so erachte ich es doch im Interesse der Wissenschaft für geboten, den größten Teil seiner scheinbaren Bereicherungen unseres Wissens wieder zu beseitigen und die Untersuchung auf diejenigen Elemente zurückzuführen, welche, so lückenhaft sie auch sein mögen, doch als die einzigen positiv gegebenen betrachtet werden dürfen.

Rhoikos und Theodoros.

Die Hauptdifferenz zwischen Urlichs und mir liegt darin, daß ich nur einen Theodoros, Sohn des Telekles und Genossen des Rhoikos, anerkenne, dessen Tätigkeit gegen die 50. Ol. beginne; Urlichs dagegen den Rhoikos für den Vater eines älteren Theodoros und des Telekles hält, der wiederum einen jüngeren Theodoros zum Sohne gehabt, so daß Rhoikos schon vor Ol. 40, der erste Theodoros zwischen Ol. 40 und 50, der zweite nach Ol. 50 tätig gewesen sei. Die älteste Zeitbestimmung soll uns liefern:

Das Heraion zu Samos.

Urlichs behauptet nämlich, daß Rhoikos schon deshalb vor die 40. Ol. [620 v. Chr.] hinaufzurücken sei, weil der bekannte Krater des Kolaios (Herodot. IV 152) bereits Ol. 37 [632 v. Chr.] in den von Rhoikos erbauten Tempel der Hera zu Samos geweiht worden sei. Die Gründe, die ich (II 381) dagegen geltend machte, findet Bursian (73, 510) wenig überzeugend: „denn wenn Brunn das von Rhoikos erbaute Heraion für verschieden hält von dem früheren, in welches jenes Weihgeschenk um Ol. 37 geweiht wurde, so widerspricht dem, daß wir nirgends bei den Alten von einem Umbau des Tempels lesen: es ist immer nur von dem Heraion die Rede, und dies wird als ein sehr alter Tempel bezeichnet.“ Hiermit ist indessen meine Beweisführung in keiner Weise widerlegt; vielmehr verfällt Bursian in einen starken Irrtum, indem er Heiligtum und Tempelgebäude als sich völlig deckende Begriffe behandelt. Herodot nennt den Krater geweiht *ἐς τὸ Ἡραῖον*, das „Heiligtum der Here“, ohne Beziehung auf das Tempelgebäude, das er z. B. II 182 bei Gelegenheit der Weihgeschenke des Amasis genau bezeichnet: *ἐν τῷ νηῷ τῷ μεγάλῳ . . . ὄπισθε τῶν θυρέων*. Das „Heiligtum“ aber war der Sage nach schon von den Argonauten (Paus. VII 4, 4) oder von den Lelegern (Athen. XV 672 B) gegründet, also jedenfalls älter als Rhoikos. Damit aber ist die Existenz eines ebenso alten Tempelbaues im späteren architektonischen Sinne des Wortes keineswegs gegeben, und die Alten hatten deshalb auch von einem „Umbau“ nichts zu berichten, als an die Stelle des architektonisch nicht in

Betracht kommenden ältesten Kultuslokals der Tempel des Rhoikos trat. Er war der erste eigentliche Tempel, wie das offenbar für denselben gearbeitete Bild des Smilis die erste Statue der Göttin im Gegensatz zu dem ältesten brettartigen Idol. Ich darf also wohl hoffen, daß man bei der Zeitbestimmung des Rhoikos mir jene Erwähnung des Herodot nicht nochmals entgegenhalten wird. — Die Untersuchungen über Theodoros führen uns zunächst auf:

Die Baugeschichte des ephesischen und des milesischen Tempels.

Um den Nachweis zu liefern, daß der „ältere Theodoros" bereits um die 40. Olympiade (620 v. Chr.) tätig gewesen sei, geht Urlichs in der zweiten Beilage zu seiner Schrift über Skopas ausführlich auf die Geschichte des ephesischen Tempels ein und bespricht namentlich auch die Zerstörung desselben durch Herostrat und den Neubau des Deinokrates. Obwohl sich auch hier gegen manche Einzelheiten Einwendungen erheben ließen, so liegen dieselben doch meiner augenblicklichen Aufgabe fern, und ich will vielmehr gern zugestehen, daß in den betreffenden Abschnitten Urlichs manches neue Resultat gewonnen und einzelne Irrtümer, die ich mir hatte zuschulden kommen lassen, überzeugend berichtigt hat. Ich beschränke meine Erörterungen auf diejenigen Punkte, die für die Zeitbestimmung des älteren Baues von Wichtigkeit sind oder sein sollen.

Die Türen des neueren Tempels in Ephesos. Großen Wert legt Urlichs (S. 248) auf die Nachricht des Theophrast (hist. plant. V 4, 2), wonach das Zypressenholz zu den Türen des neueren Tempels vor seiner Benutzung vier Generationen gelegen hatte. Offenbar nämlich sei dasselbe bei der Vollendung des älteren Tempels übrig geblieben und aufbewahrt worden, und es seien also vom Beginne des Neubaues zurück bis zur Vollendung des früheren vier Generationen zu rechnen, die er zu 133⅓ Jahren annimmt. „Rechnet man von dem Jahre des Brandes selbst, worin der Plan und die Überschau der bereiten Mittel auf jenen alten Holzvorrat führte, 4 Jahre weiter (denn so lange blieb die Tür im Leim), so erhält man 137½ Jahre, und diese von Ol. 106,1 (356 v. Chr.) abgezogen, für die Vollendung oder Einweihung des Tempels Ol. 72,1 (492 v. Chr.); läßt man sie außer acht, was wohl das Richtigere sein wird, Ol. 71,1 (496 v. Chr.), also, da nach Plin. 36, 95 der Bau 120 Jahre gedauert hatte, für dessen Beginn Ol. 41—42 (616—612 v. Chr.)..." Allein 1. was berechtigt uns, vom Beginne des Baues, von Ol. 106,1 an zu rechnen? Die Verfertigung der Türen ward erst nötig, als Säulen und Cellamauern standen, und ehe man sie aufstellte, mußte, wenn auch nicht das Dach, doch wenigstens die Decke fertig sein, da man die Holztür sicher nicht dem vollen Einflusse der Witterung ausgesetzt haben würde. Da nun auch nach Urlichs der Tempel Ol. 112,1 (332 v. Chr.) noch nicht fertig gewesen zu sein scheint, so konnte die Tür recht wohl erst gegen diese Zeit gefertigt worden sein. 2. Urlichs rechnet das Menschenalter zu 33⅓ Jahren; ebenso berechtigt wäre es, 30 Jahre anzunehmen, also für vier Generationen reichlich drei Olympiaden weniger. Aber die ganze Rechnung nach γενεαί ist überhaupt eine äußerst schwankende (vgl. meine Kstlgesch. I 38 und 89). Nehme ich z. B. an, mein Urgroßvater habe in seinen besten Jahren, etwa im Geburtsjahre meines Großvaters, ein Depot errichtet, das ich jetzt verwenden wolle, so würde nach

der Rechnungsweise der Alten ein Ausdruck wie der des Theophrast vollständig berechtigt sein, und doch betrügen die vier Generationen nicht 120, sondern nur 100 Jahre. 3. nennt Urlichs selbst das Zypressenholz „überschüssiges“: es lag also bei Vollendung des ersten Baues vorrätig da; denn man wird damals nicht frisches Holz für unbekannte Zwecke angeschafft, sondern nur das vorhandene, eben weil es vorhanden war, aufbewahrt haben. Wie lange es schon dalag, ob 10, ob 20 Jahre, wissen wir nicht; jedenfalls ist der Anfangstermin der vier *γενεαί* nicht gleichzeitig mit der Vollendung des Tempels, sondern etwas früher anzusetzen. Endlich aber 4. wo steht denn geschrieben, daß das Holz von den Vorräten des ersten Baues herrühre? Auch das ist nur eine Vermutung, die zwar möglich, aber keineswegs notwendig ist. Nach allen diesen Bedenken ist es klar, daß die Notiz des Theophrast für eine genauere chronologische Bestimmung des Tempelbaues ohne Wert ist. —

„Doch“, fährt Urlichs (S. 249) fort, „es ist besser, wir gehen in der Geschichte des älteren Tempels rückwärts hinauf.“ Folgen wir ihm darin, so begegnen wir zunächst als dem letzten Architekten desselben dem Paionios von Ephesos, der auch als Baumeister des Didymaion bei Milet genannt wird. Dadurch werden wir auf die Geschichte dieses Heiligtums geführt, auf die wir auch wegen der freilich nicht streng hierher gehörigen Frage über den Apollo des Kanachos etwas näher eingehen wollen.

Die Zerstörung des älteren Didymaion bei Milet. Das alte Heiligtum der Branchiden wurde nach Herodot VI 19 im dritten Jahre der 71. Ol. (494 v. Chr.) bei der Einnahme Milets durch Darius ausgeplündert und verbrannt. Von dieser Nachricht abgesehen sprechen aber andere Berichte von einer Zerstörung und Plünderung unter Xerxes; und es fragt sich daher, ob wir eine doppelte Zerstörung anzunehmen oder die Berichte über die zweite als irrtümlich und auf bloßer Verwechslung mit der ersten beruhend zu verwerfen haben. Soldan (Ztsch. f. d. AW. 1841, Nr. 68) und nach ihm Urlichs (Rhein. Mus. X 7 ff.) entscheiden sich für die zweite Annahme gegen O. Müller (Kl. Schr. II 540) und mich (Kstlgesch. I 74). Prüfen wir unbefangen die Berichte. Herodot sagt: Tempel und Orakel wurden geplündert und in Brand gesteckt. Die Bewohner von Milet wurden nach Susa geführt und dann in Ampe am Ausflusse des Tigris in den persischen Meerbusen angesiedelt. Milet selbst nahmen die Perser in Besitz; die darüber liegenden Höhen gaben sie den Karern von Pedasa.

Dagegen berichtet Pausanias (VIII 46, 3; vgl. I 16, 3), Xerxes habe den Milesiern den Apollokoloß des Kanachos genommen *αἰτίαν ἐπενεγκὼν Μιλησίοις ἐθελοκακῆσαι σφᾶς ἐναντία Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἑλλάδι ναυμαχήσαντας.* In diesen Worten scheint allerdings die Schlacht von Salamis gemeint zu sein. Lesen wir aber bei Herodot (VIII 85), daß in derselben nur wenige der Ionier abfielen, die Mehrzahl nicht, dagegen IX 99 und 104, daß in der Schlacht von Mykale der Abfall der Ionier gerade durch die Milesier veranlaßt wurde, so liegt die Vermutung nahe, daß die Nachricht des Pausanias auf diese letztere zu beziehen ist. — Aber noch eine ältere Quelle führt uns auf die Zeit des Xerxes. Strabo XIV 634 berichtet über das Orakel der Branchiden: *ἐνεπρήσθη ὑπὸ Ξέρξου, καθάπερ καὶ τὰ ἄλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ· οἱ δὲ Βραγχίδαι τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆραν* . . . vgl. XV 814 und Suidas v. *Βραγχίδαι.*

Ergänzt wird diese Nachricht durch die weitere Erzählung bei Suidas, Strabo XI 518 und Curtius VII 5, 28, daß die Verräter des Tempels, um nicht der Rache der Griechen ausgesetzt zu sein, von Xerxes in Sogdiana angesiedelt, später aber doch von Alexander eben wegen dieses Frevels vernichtet worden seien. — So sprechen also unsere Quellen von einer doppelten Plünderung, deren erste unter Darius die Ansiedlung der Milesier in Ampe, die zweite unter Xerxes die der Branchiden in Sogdiana zur Folge gehabt.

Gegen die Ansicht, daß beide Angaben nebeneinander bestehen können, sucht nun Urlichs (S. 8) folgendes geltend zu machen: „Ist es aber schon an sich ein unwahrscheinlicher Versuch, zwei widersprechende Angaben über ein Ereignis, von dessen Wiederholung keine von beiden etwas weiß, zu verschmelzen; so fällt er hier besonders unglücklich aus, da die nach der Zerstörung um Milet wohnenden Tempelhüter die Karer von Pedasa waren, die doch gewiß nicht in einem den Persern feindlichen Lande einen ehernen Koloß bestellt haben werden.“ Hiergegen ist indessen mancherlei zu erinnern. Zur Zeit des Darius stand keineswegs ganz Griechenland gegen die Perser in Waffen, und auch unter Xerxes kämpften namentlich die Thebaner auf seiten der Feinde Griechenlands. Wenn wir nun hören, daß der milesische Apollo, abgesehen von dem Unterschiede des Materials, mit dem ismenischen in Theben, der ebenfalls ein Werk des Kanachos war, völlig übereinstimmte (Paus. IX 10, 2), haben wir da Grund, uns zu verwundern, wenn der Künstler, der für die persisch gesinnten Thebaner arbeitete, auch für die perserfreundlichen Branchiden tätig war, abgesehen davon, daß ja vielleicht gerade durch Vermittlung der Thebaner das Bild nach Milet gelangen konnte etwa als eine Art Ersatz, den der ismenische Gott dem so schwer geschädigten milesischen nach der ersten Verwüstung seines Heiligtums sandte? — Weiter aber kann es keineswegs auffallen, wenn Herodot von der zweiten Plünderung des Tempels nicht spricht: seine Geschichte bricht mit der Schlacht von Mykale ab: er sagt nichts von dem Geschick, welches die ionischen Städte in der nächstfolgenden Zeit traf, in welche gerade jener Verrat der Branchiden fallen mußte. Wenn dagegen die übrigen Gewährsmänner nur von den Begebenheiten unter Xerxes, nicht unter Darius sprechen, so kann dies sehr wohl seinen Grund darin haben, daß die erste Verwüstung unter Darius als eine teilweise, die wenigstens den Fortbestand des Orakels nicht unterbrach, in den Hintergrund trat gegen die zweite Plünderung unter Xerxes, welche eine vollständige Erneuerung des Orakels und des Tempels nötig machte. Eine wenigstens indirekte Bestätigung gewinnt diese Auffassung durch einen Blick auf den weiten Umfang des Heiligtums. Nach Strabo XIV 634 umfaßte der *σηκός* des Tempels ein ganzes Dorf; *ἄλλοι δὲ σηκοὶ τὸ μαντεῖον καὶ τὰ ἱερὰ συνέχουσιν.* Es wird also so wenig wie die Stadt Milet durch Darius mit einem Schlage völlig vernichtet worden sein.

Soldan (S. 572) will denn auch die von Herodot abweichenden Nachrichten, obwohl er hinsichtlich der Erzählungen über die Zerstörung der Stadt in Sogdiana einige Zweifel hegt, nicht absolut verwerfen, sondern denkt sich das Verhältnis so, daß zwar nicht die echten Branchiden unter Xerxes die Schätze verraten, aber daß doch die Karer eben durch die Besitznahme des Heiligtums unter Darius an dem Gotte gefrevelt und sich

deshalb nach der Niederlage des Xerxes der Rache der Ionier durch die Flucht entzogen hätten. Doch scheint mir auch noch eine andere Auffassung der Sachlage möglich. Wenn nämlich die Worte Herodots, daß *οἱ ζωγρηθέντες τῶν Μιλησίων* weggeführt wurden, auch nicht den vollen Beweis dafür liefern, daß keineswegs alle Bewohner weggeführt wurden, indem es vorher, wenn auch nicht in direkter Satzverbindung heißt: *ἄνδρες μὲν οἱ πλεῦνες ἐκτείνοντο ὑπὸ τῶν Περσέων*, so müssen wir doch eine nur teilweise Übersiedelung aus dem Umstande folgern, daß es zwanzig Jahre später eine nicht unbedeutende griechisch-milesische Streitmacht gibt, die infolge der Schlacht bei Mykale von Xerxes abfällt (Herod. IX 99 und 104). Die weiteren Worte, daß die Perser *εἶχον τὰ περὶ τὴν πόλιν καὶ τὸ πεδίον*, besagen also wohl nur, daß die Regierung und Verwaltung persisch wurden, etwa durch eine Besatzung und persische Beamte vertreten, während der Besitz der Höhen den Karern von Pedasa zugesprochen wurde. Daß auch die Branchiden mit fortgeführt worden seien, wird wenigstens nicht ausdrücklich gesagt; und ebensowenig ist sicher, daß das nahe am Meere gelegene Orakel in den Besitz der Pedasäer gelangte, denen wahrscheinlich nur das mehr landeinwärts gelegene Gebiet zufiel. Denken wir uns nun in die damaligen Verhältnisse Milets hinein, wo sich angesichts der persischen Herrschaft fast notwendig eine augenblicklich unterdrückte nationale und eine dem Erfolg huldigende oder wenigstens der Macht der Tatsachen Rechnung tragende Partei scheiden mußten, so wird es als keineswegs unmöglich erscheinen, daß die Priesterschaft der Branchiden ihren Vorteil in dem Anschlusse an die neuen Machthaber zu finden geglaubt habe. Ja wir dürfen vielleicht eine Nachricht bei Tacitus Ann. III 26 hierher ziehen, in welcher von Schutz und Begünstigung des Heiligtums durch Darius die Rede ist, der ihm das Asylrecht verliehen, bestätigt oder erweitert zu haben scheint. Je mehr nun die Branchiden durch die Perser materiell gewannen und sich ihnen dafür in religiös-politischer Beziehung wieder dankbar erweisen mochten, um so mehr mußten sie den Nationalgesinnten verhaßt werden; und so wird ihr Entschluß erklärlich, nach dem Sturze der Macht des Xerxes sich der Rache der Hellenen durch die Flucht zu entziehen und die fernere Gunst des Xerxes durch die Mitführung der Tempelschätze zu sichern. So erklärt es sich auch, daß sie ihre neue Ansiedlung (parvulum oppidum nach Curtius) Branchidae nannten, wozu für karische Flüchtlinge kaum ein Anlaß gegeben wäre, und daß sie sich bei Alexanders Ankunft, obwohl iam bilingues, doch noch als Milesier betrachteten.

Ich hoffe, daß man dieser Darlegung einen gewissen Grad innerer Wahrscheinlichkeit nicht absprechen wird. Sollte man aber schließlich Nachdruck darauf legen, daß bei der Erzählung von der Rache Alexanders an den Branchiden für Strabo „der tragisch ausschmückende Kallisthenes und der lügnerische Onesikritos“, für Curtius „der unzuverlässige Klitarchos“ Quelle gewesen sei, so ist dagegen zu betonen, daß Strabo die Nachricht von der Flucht der Branchiden offenbar aus bester Quelle, aus den Überlieferungen im Heiligtume selbst schöpfte, und daß ebenso Pausanias die Angabe von der Wegführung des Apollokolosses durch Xerxes an Ort und Stelle vernommen haben wird. Solchen Zeugen aber den Glauben zu versagen, würde mehr als bedenklich sein; es hieße fast, die Möglichkeit historischer Forschung überhaupt aufgeben.

Der Neubau des Didymaion. Die weitere Frage ist jetzt, wann der Neubau des Tempels begonnen wurde. Die Möglichkeit, daß es bald nach der Schlacht bei Mykale geschehen, läßt sich allerdings nicht leugnen; aber ebensowenig läßt sich beweisen, daß es notwendig der Fall sein mußte, und sicher ist, daß sich die friedlichen Verhältnisse erst durch die Schlacht am Eurymedon, also zehn Jahre später, konsolidierten. Ich hatte ferner (Kstlg. II 382) geglaubt, aus den Worten des Herodot (I 157): *ἦν γὰρ αὐτόθι (ἐν Βραγχίδῃσι) μαντήϊον ἐκ παλαιοῦ ἱδρυμένον, τῷ Ἴωνές τε πάντες καὶ Αἰολέες ἐώθεσαν χρέεσθαι*, folgern zu müssen, „daß, als Herodot sich noch in Asien aufhielt, das Heiligtum noch nicht wieder hergestellt war“. Urlichs bemerkt (Skopas S. 249), daß, wenn aus jenen Worten überhaupt für den Wiederbau etwas gefolgert werden solle, nicht von Herodots Aufenthalt in Asien, sondern von der Zeit der Abfassung seines Werkes auszugehen sei, daß aber dann der Architekt Paionios an die 90. Olympiade herunterrücke, was unmöglich sei. Allerdings hätte ich sagen sollen, daß, als Herodot jene Worte schrieb, das Heiligtum noch nicht hergestellt war. Dadurch aber werden wir keineswegs gegen das Lebensende des Herodot hingeführt. Es ist nämlich auffallend, daß dieser I 157 jene Worte beifügt, während er schon früher des Orakels zweimal (I 46 und 92) in der Geschichte des Kroisos gedenkt ohne einen solchen Beisatz, der doch eher bei der ersten als bei der dritten Erwähnung am Platze gewesen wäre. Nun wissen wir, daß seine Geschichte nicht in kurzer Zeit abgeschlossen wurde, sondern daß einzelne Stücke in verschiedenen Zeiten entstanden und die Schlußredaktion eigentlich fehlt. So ist es immerhin möglich, daß die ganze ausführliche Episode über Kroisos nicht zur ersten Anlage des Werkes gehörte, dagegen die Erwähnung an dritter Stelle aus der frühesten Zeit herrührte und nur später, als eigentlich nicht mehr passend, nicht getilgt wurde.

Übrigens will ich selbst den Worten des Herodot keine zu hohe Bedeutung beilegen, sondern nur konstatieren, daß, wenn wir auch wissen, daß der Neubau nach den Perserkriegen begann, sich doch keineswegs behaupten läßt, es sei sofort nach der Schlacht bei Mykale geschehen.

Die Beendigung des ephesischen Tempels. Ich hatte ferner gesagt, daß, als Paionios den Bau bei Milet begann, der ephesische Tempel noch nicht notwendig vollendet zu sein brauchte, zumal beide Orte nicht sehr weit voneinander entfernt lagen. Dagegen erhebt Urlichs (S. 250) folgenden Einwand. „Das Didymaion war 180 Stadien von Milet entfernt, d. h. eine Tagereise (Plin. V 112; vgl. mit Herodot V 53 f.), also drei Tagereisen von Ephesos; so viel gebrauchte wenigstens Chandler; so daß ein jeder Anstand erst nach 6 Tagen vom Baumeister erledigt werden konnte. Das wäre schwieriger gewesen, als wenn etwa heutzutage derselbe Künstler den Kölner und den Straßburger Dom zugleich ausbauen sollte.“ Allein erstens liegt das Didymaion nur zwei Meilen von Milet entfernt (Roß, Kleinasien und Deutschland S. 131), so daß bei Plinius LXXX statt CLXXX zu schreiben sein wird. Ferner bezieht sich die herodotische Rechnung von 150—180 Stadien auf Armeemärsche, nicht auf gewöhnliche Tagereisen. Chandler endlich reiste, um sich die Gegend genauer anzusehen, also langsam, und doch war er am dritten Tage schon um 1 Uhr mittags am Didymaion, während er den ganzen Nachmittag des zweiten in Milet zugebracht und auch am ersten nur eine mäßige Tour gemacht hatte. Nach der wirklichen Ent-

fernung würde sich die ganze Reise sehr wohl in anderthalb Tagen, ja bei besonderer Anstrengung und ein- oder zweimaligem Pferdewechsel sogar in einem Tage bewerkstelligen lassen müssen. Paionios konnte also sehr wohl von Ephesos aus den Bau von Zeit zu Zeit inspizieren, sofern er nicht etwa, wie Urlichs (S. 238) für Deinokrates hinsichtlich des späteren ephesischen Baues annimmt, „die letzte Vollendung des Baues nach seinen Angaben anderen Händen überlassen haben“ sollte.

Urlichs fährt S. 251 fort: „Vor Paionios hatte Demetrios den Bau in Ephesos geleitet, und zwar während einer Generation. Rechnen wir für den ersteren, der ja später noch in Milet beschäftigt war, 7 Olympiaden von Ol. 71 ab (in der nach Urlichs der ephesische Tempel vollendet worden sein soll), und für Demetrios 8 Olympiaden, so begann Demetrios seine Tätigkeit Ol. 56 [556 v. Chr.], d. h. kurz nach der Einnahme durch Kroisos.“ Auch hier haben wir es wieder mit willkürlichen Voraussetzungen und Schlußfolgerungen zu tun. Wenn nach Urlichs Paionios Ol. 64 [524 v. Chr.] die Leitung des ephesischen Baues übernahm, was doch gewiß nicht in seinen ersten Jünglingsjahren geschah, ist es da wahrscheinlich, daß er Ol. 76 [476 v. Chr.], wo ebenfalls nach Urlichs, aber wohl zu früher Annahme der Bau in Milet begann, noch imstande war, denselben zu übernehmen? Lesen wir aber nur die betreffende Stelle bei Vitruv (VII praef. 16): Primumque aedes Ephesi Dianae Ionico genere a Chersiphrone Gnosio et filio eius Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonios Ephesius dicuntur perfecisse. Wäre hier Demetrios als Sohn des Metagenes, Paionios als Sohn des Demetrios bezeichnet, so könnte wenigstens die Art der Berechnung bei Urlichs, wenn auch mit verschiedenen Ausgangspunkten, bestehen. Aber das war keineswegs der Fall, und so steht das, „während einer Generation“ völlig in der Luft: wir wissen in keiner Weise, wie lange jeder dieser Architekten, ob 10, 20 oder 30, 40 Jahre in Ephesus beschäftigt war. Denn daß die vier Architekten ohne irgend welche Unterbrechung 120 Jahre an dem Tempel bauten, ist keineswegs gesagt: die letzten werden vielmehr von den ersten durch postea getrennt. Jener lange Zeitraum von 120 Jahren, der zwischen Beginn und Vollendung lag (Plin. 36, 95), verbunden mit dem Umstande, daß schon unter Kyros die politischen Stürme begannen, welche den Ioniern für längere Zeit ihre Freiheit kosteten, machen daher die Annahme durchaus wahrscheinlich, daß der Bau längere Zeit unterbrochen war und überhaupt erst nach Sicherung der Selbständigkeit wieder aufgenommen, dann aber vielleicht schnell zu Ende geführt wurde: und hierbei konnten wenigstens möglicherweise Demetrios und Paionios nicht nacheinander, sondern gemeinsam beteiligt sein, der eine vielleicht mehr als künstlerischer, der andere als praktischer Leiter: denn Vitruv sagt nicht von einem, sondern von beiden: dicuntur perfecisse.

Die Vergrößerung des ephesischen Tempels. Sehr wohl möglich ist es, daß unter diesen beiden Architekten auch die von Strabo XIV 640 erwähnte Vergrößerung des Tempels stattfand, hinsichtlich welcher ich aber ebenfalls den neueren Ausführungen von Urlichs nicht beizustimmen vermag, wenn ich auch nicht auf meiner Behauptung beharren will, daß Strabo den Ausbau fälschlich als eine Erweiterung bezeichnet haben könne. Urlichs sagt nämlich (S. 251): „Ihn (den Demetrios) halte ich für den Unbekannten bei Strabo, der den Tempel, indem er die von Kroisos geschenkten Säulen

(Herod. 1, 92) verwandte, größer gemacht hat." Herodot sagt nur, daß Kroisos einen großen Teil der Säulen (αἱ πολλαί) geschenkt habe, spricht aber nicht von der Vergrößerung des Tempels; der Zwischensatz bei Urlichs entbehrt also der Begründung. Die Vergrößerung selbst aber soll nach Urlichs in der Verwandlung des Peripteros in einen Dipteros bestanden haben. Wie früher, muß ich auch jetzt wieder die Schwierigkeiten einer solchen Umwandlung betonen. Erinnern wir uns nur der Vorsichtsmaßregeln, welche das Legen der Fundamente des Tempels in einem sumpfigen Terrain erheischte, so muß eine Erweiterung derselben nach allen vier Seiten hin im höchsten Grade mißlich erscheinen. Weiter genügte es sodann nicht, Dach und Giebel teilweise abzubrechen und weiter hinauszurücken, in das Gebälk neue Stücke zu setzen, damit es auf die äußeren Säulen reichte (S. 254): Dach und Giebel mußten vollständig, das Gebälk wesentlich umgearbeitet werden, sollte nicht ein abscheuliches Flickwerk entstehen. „Daß man mit der Cella anfing, dann ein Pteroma baute und, als Kroisos sein Geschenk machte, das zweite daran setzte", scheint mir keineswegs „am einfachsten", sondern eine sehr komplizierte Operation: namentlich in der Vorderansicht würde die Schönheit der ursprünglichen Anlage wesentlich beeinträchtigt worden sein; denn die Breite würde nicht, wie Urlichs mich interpretiert, im Verhältnis zur Länge, sondern zur Höhe des Tempels unförmlich erschienen sein. Ein griechischer Tempel ist keine Pyramide, deren Kern man mit beliebig vielen Hülsen umgeben kann. — Fand eine Vergrößerung statt, so werden wir nur an eine Verlängerung denken können. Vielleicht erschien in der ursprünglichen Anlage der Tempel zu kurz, indem in einer Zeit, in welcher die Tempelschemata noch wenig theoretisch entwickelt waren, die Anlage des Planes der Cella die eines Peripteros sein mochte, an den nur an den Längsseiten die dipterischen Säulenreihen angefügt waren. Fügte man nun einen Opisthodomos und überhaupt nur zwei Säulen in der Länge an, so vergrößerte sich doch der Tempel in dieser Richtung um 60 Fuß; die Vervollständigung der Fundamente hat weniger Schwierigkeit; es waren außerdem höchstens zehn Säulen umzustellen und wenig anderes umzuarbeiten.

Sofern nun diese Erweiterung durch Demetrios und Paionios und erst nach den Perserkriegen erfolgte, haben wir auch nicht nötig, in der von Urlichs S. 254 zitierten Stelle des Aristides 42 p. 776 ed. Dind. den Ausdruck *μείζων* auf eine Vergrößerung durch Deinokrates zu beziehen, sondern wir können uns streng an Strabo halten, demzufolge ein Architekt den älteren Tempel *ἐποίησε μείζω*, während die Epheser nach dem Brande *ἄλλον ἀμείνω κατεσκεύασαν*.

Der Beginn des ephesischen Tempelbaues. Wir müssen Urlichs noch weiter folgen (S. 255): „Gehen wir wieder auf die beiden ersten Baumeister zurück. Was Plinius 35, 95 sagt, columnae a singulis regibus factae, ist nicht von den fremden Königen, sondern von einheimischen Herrschern, Kroisos eingeschlossen, zu verstehen. Dies können die Basiliden nicht sein, die, wie in Erythrä, oligarchisch regierten und später Ehrenvorzüge behielten (Strabo p. 633), weil Plinius die Reihenfolge einzelner Regenten im Sinne hat." Aus welchen Worten, frage ich, geht diese Absicht des Plinius hervor? Gerade die Basiliden bieten die passende Erklärung für die sonst sehr auffällige Notiz, daß singuli reges die Säulen, na-

mentlich singulas columnas beschafft haben. Nur liegt der Verdacht nahe, daß Plinius hier eine den späteren Bau betreffende Nachricht auf den früheren bezog; denn nach einer von Urlichs selbst S. 232 beigebrachten Stelle aus dem zweiten Buche der Oeconomica des Aristoteles II p. 1349 Bekker: (Ἐφέσιοι), τῶν τε κιόνων τῶν ἐν τῷ νεῷ τάξαντες ἀργύριον ὃ δεῖ καταβαλεῖν, εἴων ἐπιγράφεσθαι τὸ ὄνομα τοῦ δόντος τὸ ἀργύριον ὡς ἀνατεθεικότος; hier haben wir also einzelne von einzelnen geweihte Säulen. Doch will ich die Möglichkeit nicht leugnen, daß auch schon bei dem älteren Bau ein ähnliches Verfahren obgewaltet haben könne.

Jene „Aufeinanderfolge einzelner Regenten" benutzt nun Urlichs zu gewagten Hypothesen. „Als Kroisos die Stadt belagerte, herrschte Pindaros . . . Sohn des Melas und einer Tochter des Alyattes . . . Melas regierte also gleichzeitig mit Alyattes, etwa bis Ol. 54 [564 v. Chr.]. Vor ihm, wir wissen nicht ob unmittelbar, regierte Pythagoras (Suidas s. v.), welcher durch den Demos die Basiliden stürzte. . . . Rechnet man von Kroisos' Belagerung, d. h. von Ol. 55 [560 v. Chr.] zwei Generationen zurück, so gelangt man auf Ol. 40 [620 v. Chr.], d. h. auf die Regierung des Pythagoras." Also zuerst „wissen wir nicht, ob unmittelbar" vor Melas Pythagoras regiert, und doch wird sogleich nachher eine chronologische Berechnung darauf gestützt. Daß etwa Pythagoras der Vater des Melas gewesen, wird nirgends gesagt; und ebensowenig darf ohne weiteres angenommen werden, daß ein gewalttätiger Herrscher wie Pythagoras seine dreißig Jahre ruhig die Gewalt behauptet habe. Hätte aber Pythagoras schon Ol. 40 regiert, so würde Baton, der περὶ τῶν ἐν Ἐφέσῳ τυράννων schrieb, seine Zeit in anderer Weise bestimmt haben, als er es nach Suidas tat: ἦν δὲ πρὸ Κύρου τοῦ Πέρσου, ὥς φησὶ Βάτων. Diese Bezeichnung deutet vielmehr darauf hin, daß die Regierung des Pythagoras nahe an die des Kyros heranreichte; wäre sie zum größten Teil mit der des Kyaxares, des Großvaters des Kyros, zusammengefallen, so würde sicher Baton eine andere Ausdrucksweise gewählt haben. — Doch der Tempelbau soll nun eben um Ol. 40 begonnen worden sein und durch niemand anderen, als diesen Pythagoras: „Ihm befahl, wie ausdrücklich berichtet wird, das delphische Orakel, einen Tempel zu errichten, nachdem ein älterer (doch wohl derselbe?) durch den Tod einer Jungfrau entheiligt war. Dieser ältere war vermutlich der von den Kimmeriern zerstörte und dann ohne Zweifel von den Basiliden hergestellt. Pythagoras baute den neuen — baulustig wie alle Tyrannen." — Wo steht aber geschrieben, daß Pythagoras gerade den Artemistempel baute? Suidas sagt nur, daß er von seinen politischen Gegnern παμπόλλους ἐν τοῖς ναοῖς ἀπέκτεινεν. Die Tochter eines derselben καταφυγοῦσαν ἐς τὸ ἱερόν, die er von dort nicht wegzuschleppen wagt, läßt er streng bewachen, und bringt sie durch Hunger so weit, daß sie sich erhängt. Bei darauffolgender Not befiehlt dann die Pythia: νεὼν ἀναστῆσαι καὶ κηδεῦσαι τοὺς νεκρούς. Es ist also weder gesagt, daß der Tempel, in den die Jungfrau floh, der der Artemis war, noch daß der infolge ihres Todes gebaute dieser Göttin geweiht wurde. — Wir werden demnach auf jeden Fall besser tun, diese ganze Erzählung bei den Erörterungen über den Artemistempel völlig aus dem Spiele zu lassen; und ebensowenig werden wir wagen dürfen, im einzelnen zu bestimmen, wieviel der Äsymnet Aristarchos, die Tyrannen Komas und Athenagoras etwa zur Weiterführung des Baues beigetragen haben mögen (Urlichs S. 256).

Resultate für die Zeitbestimmung des Theodoros. Ich habe die Mühe nicht gescheut, Urlichs in die Einzelheiten seiner Eröterungen zu folgen. Das Resultat war indessen ein rein negatives, und wir bleiben für die Geschichte des ephesischen Tempelbaues auf die Angaben beschränkt, die uns schon früher zu Gebote standen: über die Zeit des Beginnes sind wir ohne direkte Nachricht. Zur Zeit der Belagerung durch Kroisos, Ol. 55,1 [560 v. Chr.], war wenigstens ein Teil der Säulen schon aufgestellt, und unter Servius Tullius (gegen Ol. 60) [540 v. Chr.] war der Ruhm des Baues bereits nach Italien gedrungen. Die Vollendung erfolgte, offenbar nach längerer Unterbrechung, erst 120 Jahre nach dem Beginne, und zwar durch Paionios, der auch den milesischen Tempel, wir wissen nicht, ob sofort oder 10, 20 Jahre später, sicher aber erst nach den Perserkriegen baute. Die letztere Nachricht aber beweist, daß jene 120 Jahre nicht zwischen Ol. 41—71 [616 bis 496 v. Chr.] fallen, sondern zwischen Ol. 50—80 [580—460 v. Chr.] in runder Zahl; denn auf eine Differenz von etwa zehn Jahren läßt sich die Grenze nicht bestimmen.

Mit diesem, wenn auch immer sehr allgemeinen Resultate fallen aber die Folgerungen, welche Urlichs aus seinen Voraussetzungen für die Geschichte der Samier Rhoikos und Theodoros gezogen hatte; und meine Argumentationen, denen zufolge es nur einen Theodoros, Sohn des Telekles und Genossen des Rhoikos, ungefähr von der 50. Ol. [580 v. Chr.] bis in die Zeit des Kroisos gegeben, treten wieder in ihr volles Recht ein. Dieselben nochmals im einzelnen zu wiederholen, halte ich nicht für geboten. Denn sie sind keineswegs, wie Urlichs S. 267 sagt, durch Bursian „hinreichend gewürdigt", da dieser nur auf die angebliche Existenz des von Rhoikos erbauten samischen Tempels schon in der 37. Ol. [632 v. Chr.] hinweist, und dann eine ganz andere Geschlechtsfolge nachweist, die Urlichs selbst aus triftigen Gründen verwirft. Daß nicht alle Angaben der Alten, sowie sie uns überliefert sind, nebeneinander bestehen können, gibt auch Urlichs zu, und es fragt sich also nur, wo wir die Irrtümer anzunehmen haben. Hier stehen sich nun zunächst gegenüber Diodor, der ägyptischen Priestern nacherzählt, nebst Diogenes Laërtius und Athenagoras, die nur flüchtig des Theodoros gedenken, und Pausanias, der nicht nur im allgemeinen für Künstlergeschichte ein besserer Gewährsmann ist als einer der Genannten, sondern sich auch gerade über Theodoros und Rhoikos in sehr bestimmter Weise, also offenbar nach genauer Information, ausspricht, und dessen Angaben sich mit denen aller anderen Autoren, die Theodoros erwähnen, mit Herodot, Plinius, Himerius, Athenäus bis auf Tzetzes sehr wohl vereinigen lassen. Ich glaube, daß hier nach den Gesetzen einer gesunden Kritik die Entscheidung nicht zweifelhaft sein kann. — Was ferner die Bemerkung des Pausanias über den altertümlichen Kunstcharakter der Statue der Nacht von Rhoikos anlangt, so ist wohl zu beachten, daß sein Urteil nur ein relatives ist und sich nur auf ein angeblich älteres, aber schon vollendetes Gußwerk bezieht. Mochte aber auch die Statue des Rhoikos an sich noch unvollkommen und roh erscheinen, so dürfen wir ferner nicht vergessen, daß ein Teil der Unvollkommenheiten gewiß auf Rechnung der großen Schwierigkeiten einer ganz neuen Technik zu setzen sein wird. Endlich aber hatte die Kunst damals wohl in dekorativer, getriebener und ziselierter Arbeit eine lange Vergangenheit hinter sich: die statuarische Kunst

dagegen befand sich in ihrer ersten Entwickelung; und wenn daher Urlichs nicht ansteht, eines der ältesten und altertümlichsten statuarischen Werke, wie den Apollo von Tenea, mit dem durch reichste dekorative Ausführung glänzenden amykläischen Thron etwa gleichzeitig anzusetzen, so werden wir ebensowenig daran Anstoß nehmen dürfen, wenn neben den gerühmten dekorativen Arbeiten des Theodoros die gegossene Statue seines Genossen Rhoikos als noch unvollkommen bezeichnet wird. Ganz in derselben Weise finden wir auch im Mittelalter, in der guten Zeit der Gotik, neben vortrefflich ausgeführter dekorativer Arbeit doch eine noch unentwickelte statuarische Kunst.

Kürzer dürfer wir uns über Smilis und Endoios fassen.

Smilis.

Nach Bursian (Jahrb. für Phil. 73 S. 509) müssen wir „die Person des Smilis gleich der des Daidalos als eine mythische aus der Geschichte der griechischen Künstler fern halten". Das Zeugnis des Plinius (36, 90), demzufolge Smilis mit Rhoikos und Theodoros das Labyrinth erbaut habe, könne bei der (auch von mir zugegebenen) Unzuverlässigkeit der ganzen Erzählung nichts beweisen; nicht einmal der Name Smilis stehe bei Plinius ganz sicher, da der Bamb. milus biete. Allerdings haben auch die anderen Handschriften nicht smilis, wohl aber zmilis, was denn doch bestimmt genug auf Smilis hinführt. Mag aber auch die Erzählung von der Erbauung des Labyrinths eine Fabel sein, so bietet doch für die Zusammenstellung der drei Namen bei Plinius die weitere Nachricht eine Stütze, daß das Bild der Hera zu Samos ein Werk des Smilis war, und daß wir die Aufstellung desselben naturgemäß mit der Erbauung des Tempels durch den mit Theodoros eng verbundenen Rhoikos in Zusammenhang bringen. Ferner finden wir im Heraion zu Olympia (Paus. V 17, 1) die Horen des Smilis mitten unter den Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis, und sie mit Bursian für älter als die letzteren zu halten, liegt durchaus kein Grund vor, indem Pausanias vielmehr diesen ganzen Komplex von Weihgeschenken als *μάλιστα ἀρχαῖα* zusammenfaßt gegenüber anderen weit jüngeren, welche *χρόνῳ ὕστερον* aufgestellt wurden. Daneben nennt freilich Pausanias (VII 4, 4) den Smilis einen Zeitgenossen des Daidalos. Aber auch Dipoinos und Skyllis heißen Schüler, ja Söhne des Daidalos, und Endoios, ein ebenfalls historischer Künstler (s. u.), wird sogar sein Genosse auf der Flucht nach Kreta genannt. Wenn man nun den Smilis zum mythischen Repräsentanten der ältesten äginetischen Kunst hat machen wollen, so ist dies lediglich eine Annahme der Neueren, die einzig an der von Pausanias vorausgesetzten Gleichstellung mit Daidalos eine wahrlich sehr hinfällige Stütze hat. Denn sie besagt weiter nichts, als daß Smilis ein sehr alter Künstler war. Sonst aber haftet an seiner Person nirgends etwas Mythisches, nichts Wunderbares an seiner Genealogie, nichts Wunderbares an seinen Werken. Nicht einmal an die Spitze einer Schule wird er ausdrücklich gestellt: er steht isoliert, als der älteste uns bekannte unter den Ägineten, aber selbst ohne nachweisbaren Zusammenhang mit den späteren zahlreichen Künstlern dieser Insel. Er erscheint in Samos neben Rhoikos und Theodoros, in Olympia neben den Schülern des Dipoinos und Skyllis, und nach diesen Künstlern ist also auch seine Zeit zu bestimmen.

Endoios.

Hier mögen sich jetzt noch einige Bemerkungen über den schon erwähnten attischen Daidaliden Endoios anschließen. Wo eine Inschrift mit seinem Namen etwa aus der 70. Ol. [500 v. Chr.] vorhanden ist, da müssen wir von ihr als Grundlage der Untersuchung ausgehen und werden ohne die dringendste Not nicht einen älteren und einen jüngeren Künstler gleichen Namens scheiden dürfen. Suchen wir nun nach anderen Haltpunkten, so ist es erstens völlig ungewiß, wann er das Bild der Athene für Erythrä machte (Paus. VII 5, 9). Das der Athene zu Tegea (Paus. VIII 46, 1) soll nach Urlichs (Skopas S. 246) zwischen Ol. 52 und 55 [572—560 v. Chr.] entstanden sein, in welcher Zeit der dortige Tempel vollendet worden sei. Aber worauf gründet sich diese Annahme? Das älteste *ἱερὸν* gründete der mythische Aleos; *χρόνῳ δὲ ὕστερον κατεσκευάσαντο οἱ Τεγεᾶται τῇ θεῷ ναὸν μέγαν τε καὶ θέας ἄξιον*, denselben, der Ol. 96,2 [395 v. Chr.] abbrannte. Außer diesem *ὕστερον* fehlt jede Zeitangabe. Urlichs aber schließt (S. 9): „vermutlich gleichzeitig mit dem Olympieion Athens und dem delphischen Heiligtume Apollons in der Periode, als Tegea sogar den Spartanern an Macht überlegen war, zwischen Ol. 46,1 [596 v. Chr.] und 58,1 [548 v. Chr.], wohl wegen des großen Sieges über die Spartiaten, zwischen Ol. 52 und 55, weil darin die Fesseln der lakedämonischen Gefangenen aufgehängt und daneben im Stadium die Spiele Halotia wegen der Gefangenen gefeiert wurden". Das wäre freilich wohl möglich, läßt sich aber durch nichts beweisen. Die Ketten konnten auch später in den Tempel gehängt sein, wie ja z. B. auch die Schilde der Perser erst später ihren Platz am Architrav des Parthenon fanden. Nicht glücklich gewählt sind sodann die Vergleiche mit dem Olympieion und dem delphischen Tempel. Denn ersteres wurde erst unter Hadrian vollendet; an dem zweiten wurden die Skulpturen der Giebel erst gegen Ol. 90 [420 v. Chr.] aufgestellt, ebenso wie der aus der Beute eines Ol. 52 [572 v. Chr.] geführten Krieges erbaute Zeustempel zu Olympia erst in der Zeit des Phidias seinen Figurenschmuck erhielt. Weshalb also muß der tegeatische, selbst seinen Beginn um Ol. 52 zugegeben, um Ol. 55 vollendet, weshalb damals die Statue des Endoios aufgestellt gewesen sein? — Ebensowenig sind wir über die Aufstellung seines Bildes der ephesischen Artemis unterrichtet. Daß es wahrscheinlich unter der Regierung des Atheners Aristarch in Ephesos, in der ersten Zeit der Regierung des Kyros, verfertigt worden; daß Endoios von dort nach Erythrä gegangen, ist rein subjektive Vermutung von Urlichs (S. 256), für welche jeder positive Beweis mangelt. — Welcher Kallias endlich eine Athenestatue des Endoios auf der Akropolis von Athen weihte, bleibt nach den Worten des Pausanias (I 26, 4) völlig ungewiß. Seiner eigenen Kritik gibt aber Pausanias die ärgste Blöße, wenn er im Angesicht der Inschrift dieser Statue den Endoios Begleiter des Daidalos auf der Flucht nach Kreta nennt. Eher mögen wir uns gefallen lassen, daß er bei ihm wie bei Athenagoras Schüler des Daidalos heißt. Denn darin liegt nur so viel ausgesprochen, daß Endoios den Daidaliden beigezählt wurde: als solche aber wurden nicht nur die ältesten uns bekannten Künstler, wie z. B. Dipoinos und Skyllis, bezeichnet, sondern selbst Onatas, dessen Tätigkeit sich noch mit der des Phidias berührt, wird noch mit ihnen auf gleiche Linie gestellt (Paus. V 25, 7). Der Ausdruck besagt eben nichts anderes, als was sonst als *παλαιὰ ἐργασία* be-

zeichnet wird: die alte Schule, der Archaismus im Gegensatz zu der durch Phidias frei entwickelten Kunst. Für die feineren chronologischen Unterscheidungen, wenn sie je von den Alten mit Sorgfalt erforscht waren, hatte sich gewiß in der Zeit des Pausanias das Gefühl verloren, geradeso wie noch bis gegen Ende vorigen Jahrhunderts wohl nur wenige eine etwas klarere Vorstellung hatten von dem Unterschiede zwischen den Werken der Byzantiner, eines Cimabue, Giotto, Masaccio bis zu den unmittelbaren Vorgängern Raffaels herab. Wir selbst aber, um uns nicht zu überheben, mögen nur bedenken, wie bis auf unsere Tage das Urteil über die Zeit zweier der wichtigsten archaischen Werke, der Ägineten und des Harpyienmonuments von Xanthos, geschwankt hat. — Also: Endoios gehört der altattischen Kunstschule an; für die genauere Zeitbestimmung sind wir aber jetzt einzig auf die noch erhaltene Inschrift angewiesen. Ergibt sich durch umfassendere Untersuchungen über altattische Paläographie, welche bis jetzt noch fehlen, daß sie älter ist, als Ol. 70, in die ich sie nach Rangabé setzte, so werde ich solchen positiven Beweisen mich fügen. Schwerlich wird es sich aber auch in einem solchen Falle um mehr als um einige Olympiaden handeln.

Dipoinos und Skyllis.

Obwohl die Blüte dieser kretischen Daidaliden sicher nicht vor Ol. 50 [580 v. Chr.] fällt, so mögen sie doch wegen des ihnen von Urlichs (Skopas S. 219 ff.) gewidmeten Exkurses hier kurz besprochen werden. Gewiß richtig weist Urlichs nach, daß in der bekannten Stelle des Plinius (36, 9) die Worte geniti in Creta insula einfach nur das Geburtsland anzeigen, während die unmittelbar folgende Zeitbestimmung auf inclaruerunt, nicht auf geniti zurückweise. Sachlich ist indessen damit nicht viel gewonnen; wir erfahren nur, daß ihr Ruhm schon vor Kyros beginnt. Denn die Worte des Plinius: hoc est olympiade circiter L sind eben ein Zusatz, eine Folgerung des Plinius oder seiner unmittelbaren Quelle und der Ausdruck circiter zeigt deutlich, daß es sich nur nm eine ungefähre Zeitbestimmung handelt, die uns zwischen Ol. 50—55 noch ziemlich freien Spielraum läßt. Diesen sucht nun Urlichs durch eine längere Erörterung über die Herrschaft der Orthagoriden in Sikyon in bestimmter Weise zu beschränken. Mag nun dieselbe an und für sich ganz begründet sein, so verstehe ich doch nicht, was dadurch für die Geschichte der beiden Künstler gewonnen sein soll. Urlichs behauptet nämlich, die von Plinius erwähnten Statuen seien von Kleisthenes vor Ol. 51,3 [574 v. Chr.] bestellt, die Künstler aber als Anhänger des damals getöteten Tyrannen genötigt worden, die Stadt zu verlassen und erst nach einer neuen politischen Wendung wieder zurückgekehrt. Wenn ich dagegen behaupten wollte, die Sikyonier hätten die Satuen wegen der Befreiung von der Tyrannei bestellt, die Künstler aber hätten unter der neuen Tyrannis des Äschines fliehen müssen und seien erst nach dessen Sturz wieder zurückgerufen worden, so wüßte ich kaum, was Urlichs dagegen einwenden könnte. Meine Behauptung hätte ebensoviel Grund, wie die seinige, oder richtiger: beide würden gleich willkürlich sein. Denn was sagt Plinius? Die Sikyonier bestellten von Staats wegen (publice) die Statuen; die Künstler „iniuriam questi abiere“; als dann Hungersnot entsteht, befiehlt das Orakel sie zurückzuholen. Hier ist also ein Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen

auch nicht mit einem einzigen Worte angedeutet, und Urlichs Voraussetzungen stehen daher völlig in der Luft.

Dagegen ist es immer einigermaßen auffällig, daß Plinius die Zeit kretisch-sikyonischer Künstler nach der Zeit des Kyros bestimmt, und wir dürfen daher wohl vermuten, daß zur Aufstellung dieses Synchronismus ein bestimmter Anlaß gegeben war. Ein solcher liegt aber in der von Urlichs als zweifelhaft bezeichneten, in sich aber keineswegs verdächtigen Notiz aus armenischer Quelle hinlänglich deutlich vor, der zufolge Kyros einige Werke der beiden Künstler aus Lydien wegführte. Also — folgerte Plinius oder sein Gewährsmann, sofern ihnen diese Tatsache bekannt war — die Künstler waren schon vor Kyros bekannt. Allerdings darf Urlichs sagen, daß auch in diesem Falle die Statuen schon Ol. 50 gearbeitet sein konnten; aber es läßt sich keineswegs behaupten, daß dies notwendig der Fall sein mußte. Olympiade circiter L ist nur eine Schlußfolgerung; die eigentliche historische Angabe des Plinius kann aber auch noch als richtig gelten, wenn die Werke, welche Kyros wegführte, erst zur Zeit des Kroisos gearbeitet waren und die Künstler überhaupt ihre Tätigkeit erst einige Olympiaden nach der fünfzigsten begonnen hatten.

Kallon.

Die eben besprochene Differenz würde für die Beurteilung des Dipoinos und Skyllis ziemlich gleichgültig sein, wenn sie nicht von einigem Einfluß auf die Zeitbestimmung des Kallon von Ägina wäre, dessen Tätigkeit ich bis über Ol. 81,2 [455 v. Chr.] ausdehnen zu müssen geglaubt habe. Ich selbst bezeichnete den von mir vorgeschlagenen Ausweg als kühn und gewagt, und mußte also zufrieden sein, wenn es mir nur gelang, ihn als nicht geradezu unmöglich nachzuweisen. Die Sache stellt sich indessen bei abermaliger Prüfung noch etwas günstiger für mich. Krüger in den historisch-philologischen Studien S. 156 hat nämlich nachgewiesen, daß der dritte Messenische Krieg nicht Ol. 81,2, sondern schon Ol. 79,3 [462 v. Chr.] sein Ende erreichte, wodurch ich zugunsten meiner Angabe 6—7 Jahre gewinne. Es läßt sich danach folgendes Schema aufstellen, in dem natürlich die einzelnen Zahlen mit Ausnahme der letzten keinen absoluten Wert haben, sondern nur ungefähre Verhältnisse bezeichnen.

Ol. 48,1 [588 v. Chr.] Geburt des Dipoinos, der also bei dem Regierungsantritt des Cyrus (Ol. 55,2) [559 v. Chr.] 29 Jahre alt war und als Künstler schon bekannt sein konnte.

Ol. 56,1 [556 v. Chr.] Tektaios geboren und

Ol. 61,1 [536 v. Chr.] zwanzigjährig in der Schule des 52jährigen Dipoinos.

Ol. 64,1 [524 v. Chr.] Kallon geboren,

Ol. 69,1 [504 v. Chr.] zwanzigjährig in der Schule des 52jährigen Tektaios und

Ol. 79,3 [462 v. Chr.] bei Beendigung des Messenischen Krieges 62 Jahre alt.

In diesem Schema ist nichts enthalten, was auch nur den geringsten Anstoß erregen könnte. Die drei Künstlergeschlechter folgen sich in Zeitabständen wie Großvater, Vater und Sohn, und das Schlußdatum gibt dem Kallon ein keineswegs hohes Alter von 62 Jahren. Ja es ist dabei noch

nicht einmal in Betracht gezogen, daß Dipoinos nicht notwendig beim Regierungsantritt des Kyros schon berühmt sein mußte, sondern vielleicht erst einige Jahre später für Kroisos arbeitete.

Doch man wird mir vielleicht den altertümlichen Kunstcharakter des Kallon entgegenhalten wollen, der auf eine frühere Zeit hinweise. Allein betrachten wir nur die bekannten Kunsturteile bei Quintilian (XII 10, 7) und Cicero (Brut. 18) etwas näher, in denen in vier Abstufungen 1. Kanachos und Kallon, 2. Kalamis, 3. Myron und 4. Polyklet aufgeführt werden, so lehren die drei letzten Glieder der Reihe, daß das erste von den folgenden nicht durch einen weiten Zeitraum loszulösen ist. War, wie wir im allgemeinen annehmen dürfen, in der 80. Ol. [460—457 v. Chr.] Polyklet 25—30, Myron 35—40, Kalamis (der Ol. 78 = 468—465 v. Chr. für Hieron arbeitet) etwa 50 Jahre alt, so stimmt es damit auf das beste, wenn sich damals nach unserer obigen Berechnung Kallon im 60.—65. Jahre befand. Sehr viel früher als Ol. 80 werden auch die äginetischen Giebelgruppen nicht entstanden sein. Setzen wir nun einmal den Fall, Kallon habe Ol. 76,3 [474 v. Chr.] etwa 50jährig den Westgiebel ausgeführt, der mit Kalamis für Hieron arbeitende Onatas den Ostgiebel, so würden wir gewiß mit vollstem Rechte sagen dürfen: rigidiora oder duriora sind die Werke im Westgiebel, molliora oder minus rigida die im Ostgiebel, pulchra oder molliora adhuc die Werke des Myron, pulchriora etiam et iam plane perfecta die des Polyklet. — So scheint mir aus diesen Diskussionen meine ursprüngliche Ansicht über die Zeit des Kallon nicht geschwächt, sondern wesentlich gestärkt hervorgegangen zu sein.

Die Begrenzung der Zeit des Kallon ebnet aber, wie mir gerade noch beifällt, auch eine Schwierigkeit in der Chronologie eines anderen Künstlers. Das Leben des Ageladas nämlich wurde durch das Bild des Zeus Ithomaios, welches er für die infolge des dritten Krieges nach Naupaktos übergesiedelten Messenier verfertigte, etwas mehr als wünschenswert ausgedehnt: und Overbeck hatte daher kürzlich (Rhein. Mus. XXII 123 ff.) eine von mir ausgesprochene Vermutung, daß dieses Bild eine Kopie eines Zeus desselben Meisters zu Ägion und nicht notwendig von der Hand des Ageladas selbst sein möge, mit ganz annehmbaren Gründen zu unterstützen gesucht. Wir bedürfen jetzt kaum noch dieses Ausweges. Denn die frühere Beendigung des Krieges gestattet uns, das Ende der Tätigkeit des Ageladas um ebenso viele Jahre wie die des Kallon früher anzusetzen, wodurch jeder Anstoß schwindet.

Gitiades.

Kallon führt uns endlich auf Gitiades von Sparta, indem er mit diesem von Paus. III 18, 5 bei Gelegenheit der wegen des (dritten) Messenischen Krieges geweihten Dreifüße zusammengestellt wird. Ihn so spät anzusetzen, soll uns indessen nach Bursian (Jahrb. f. Phil. 73, 513) sein berühmtestes Werk hindern, der mit Erzplatten bekleidete Tempel der Athene Chalkioikos, der unmöglich erst nach Ol. 81,2 [455 v. Chr.] errichtet sein könne. „Denn wenn auch ein sehr altes Heiligtum der Athene, dessen Gründung auf Tyndareos und seine Söhne zurückgeführt wurde, schon vor Gitiades bestand, so führte damals diese Göttin den Beinamen πολιοῦχος, den der χαλκίοικος erhielt sie offenbar erst von dem Gebäude des Gitiades. Dieser Tempel bestand aber nicht nur schon Ol. 75,4 [477 v. Chr.], wo Pausanias in das Temenos des-

selben flüchtete, sondern schon im zweiten Messenischen Kriege (Ol. 23,4) [685 v. Chr.], wo nach Paus. IV 15, 5 Aristomenes *ἀφικόμενος νύκτωρ ἐς τὴν Λακεδαίμονα ἀνατίθησιν ἀσπίδα πρὸς τὸν τῆς Χαλκιοίκου ναόν.*" Diese ganze Schlußfolgerung beruht auf der Voraussetzung, daß die Göttin den Beinamen *χαλκίοικος* erst von dem Gebäude des Gitiades erhalten habe. Ist dieselbe aber begründet? Pausanias sagt bei der ersten Erwähnung des Tempels III 17, 2: *Ἐνταῦθα Ἀθηνᾶς ἱερὸν πεποίηται, Πολιούχου καλουμένης καὶ Χαλκιοίκου τῆς αὐτῆς.* Er setzt beide Namen gleich, ohne den einen für jünger als den anderen zu erklären. Und warum soll nicht schon das alte Heiligtum den zweiten Beinamen geführt haben? Wir wissen, daß gerade in der Heroenzeit die Wände ausgezeichneter Räumlichkeiten häufig mit Metall bekleidet waren, während in der historischen Zeit diese Art der Ausschmückung immer mehr verschwand. Danach muß es viel wahrscheinlicher erscheinen, daß der Tempel den Beinamen seit uralter Zeit führte und daß Gitiades bei dem Neubau wegen des Beinamens oder aus gewissen religiös-konservativen Gründen die alte Art der Ausschmückung beibehielt. In diesem Falle beweisen die von Bursian zitierten Stellen für das Alter des von Gitiades ausgeführten Baues nichts; wir haben uns vielmehr einzig an die andere von Pausanias überlieferte Angabe zu halten, die ihn mit Kallon gleichzeitig setzt. Dabei ist natürlich zuzugeben, ja sogar wahrscheinlich, daß der Tempel nicht nach, sondern zehn oder vielleicht noch mehr Jahre vor Ausführung des messenischen Weihgeschenkes gebaut sein konnte und daß er also durchaus noch ein Werk streng archaischer Kunst war. Ein positiver Grund, um von Pausanias' Angabe abzugehen, liegt in keiner Weise vor.

Die vorstehenden Untersuchungen hatten den Zweck, im einzelnen den Nachweis zu liefern, daß die Geschichte und Entwickelung der statuarischen Kunst bei den Griechen erst gegen die 50. Olympiade [580 v. Chr.] beginnt. Wir durften dabei von rein mythischen Persönlichkeiten, wie Daidalos und Epeios, absehen. Auch Butades als Erfinder der Plastik und die halb sagenhaften Plasten Eucheir, Diopos und Eugrammos konnten nicht wohl in Betracht kommen. Glaukos von Chios aber, mag er nun schon Ol. 22 [692 v. Chr.] oder erst unter Alyattes gelebt haben, gehört seinem ganzen Wesen nach den Meistern der älteren dekorativen Kunst an. So tritt uns als die älteste Bildhauerschule die Familie des Melas in Chios entgegen, die allerdings bis zur 30. Ol. zurückreicht. Wieviel indesen Melas und sein Sohn Mikkiades zu einem wirklichen Fortschritte beigetragen, muß zunächst zweifelhaft bleiben: erst von dem Enkel Archermos erfahren wir etwas mehr als den Namen; sie selbst aber verdanken ihre Erwähnung nur dem Umstande, daß die auf ihren Ruhm bereits stolzen Urenkel Bupalos und Athenis sich gewissermaßen durch einen längeren Künstlerstammbaum zu legitimieren suchten, während doch die Leistungen der Urahnen kaum über rohe Versuche hinausgehen mochten. Daß es an solchen Versuchen nicht fehlte, lehrt die Erwähnung so manches uralten Xoanon, lehrt auch der Gattungsbegriff der auf diesem Gebiete tätigen Künstler, der Daidaliden. Aber das einfache Xoanon, sowie das Sphyrelaton war der Entwickelung statuarischer Kunst nicht günstig; der Zeuskoloß der Kypseliden wird wegen seiner Kostbarkeit erwähnt, nicht wegen seiner Kunst; und bald erscheinen Sphyrelata nur noch ganz vereinzelt. Die statuarische Kunst bedurfte anderer Stoffe zu ihrer Ent-

wickelung, und so beginnt denn ihre Geschichte, sozusagen, mit der Eroberung neuer und ausgedehnterer technischer Gebiete: die Samier erfinden den Erzguß, die Chier bearbeiten den Marmor, die kretischen Daidaliden und ihre Schüler schließen sich ihnen darin an und legen außerdem durch eine neue Verbindung der alten Holzschnitz- und der getriebenen Metallarbeit den Grund zur weiteren Entwickelung der chryselephantinen Technik, während der Äginet Smilis durch die Verbindung mit zweien dieser Schulen von deren Fortschritten Nutzen zu ziehen scheint. Die Haupttätigkeit aller dieser Künstler aber fällt zwischen die 50. und 60. Olympiade [580—540 v. Chr.]: kaum der eine und der andere mag um wenige Olympiaden früher zu arbeiten begonnen haben. Von der Küste Kleinasiens, von Chios, Samos und zugleich von Kreta ausgehend umspannen sie gewissermaßen das eigentliche Griechenland und gewinnen dort einen solchen Einfluß, daß unter den für die Stammsitze der Kunst ungünstigen politischen Verhältnissen der nächsten Periode die neu erworbenen Gebiete einen hinlänglich vorbereiteten Boden für die weitere Entwickelung darzubieten vermögen. So vereinigen sich also innere Gründe und äußere Zeugnisse zur Bestätigung des Satzes, von dem wir ausgegangen sind: daß nämlich die Geschichte der statuarischen Kunst bei den Griechen erst gegen die 50. Olympiade beginnt.

Zur Chronologie der ältesten griechischen Künstler.*)

(1871.)

Die Fragen, welche sich an die Chronologie der ältesten griechischen Künstler knüpfen, sind für die Anfänge der griechischen Kunstgeschichte so wichtig, daß ich die Mühe nicht gescheut habe, sie im Lauf meiner literarischen Tätigkeit bereits viermal, zuletzt in der Abhandlung über die Kunst bei Homer (Abh. der I. Cl., XI. Bd.) [oben S. 34], nach den Quellen von Anfang bis zu Ende durchzuarbeiten. Meine Aufgabe wurde allerdings zuletzt eine überwiegend negative, indem es sich weniger darum handelte, neue Resultate zu gewinnen, als die früher gewonnenen gegen die namentlich von Urlichs erhobenen Einwendungen sicherzustellen und einer scheinbar umfassenderen historischen Betrachtungsweise gegenüber die Untersuchung wieder auf diejenigen Grundlagen zurückzuführen, welche meiner Ansicht nach bei streng methodischer Forschung nicht überschritten werden dürfen. In einem neuerlich erschienenen Programme (Die Anfänge der griechischen Künstlergeschichte, Würzburg 1871) glaubt jedoch Urlichs auf seinem Standpunkte beharren und seine von mir bekämpften Ansichten fast in allen Punkten aufrecht erhalten zu müssen. Ich gestehe, daß ich nur ungern nochmals auf diese Erörterungen eingehe, die sich natürlich bei jeder Wiederholung zu größerer Schärfe zuspitzen müssen; aber im Begriff, an eine zusammenfassende Darstellung der griechischen Kunstgeschichte Hand anzulegen, darf ich die Angriffe, welche einer der wenigen auf dem Felde der Künstlergeschichte selbständig

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. W., Phil. hist. Classe, 1871, 5, S. 517—552.

arbeitenden Forscher gegen wichtige und fundamentale Anschauungen richtet, nicht unberücksichtigt lassen. Um Wiederholungen zu vermeiden, werde ich die folgenden Erörterungen eng an meine obengenannte Abhandlung anschließen, außerdem aber versuchen, mich streng auf dem Standpunkte einer notgedrungenen Verteidigung zu halten.

Das Heraion zu Samos.

Die Angabe Herodots (IV 152), daß Kolaios in der 37. Olympiade [632 v. Chr.] einen Krater *ἐς τὸ Ἡραῖον* zu Samos geweiht habe, soll nach U. (S. 8) beweisen, daß damals der von Rhoikos gebaute Tempel bereits existiert haben müsse. Ich leugnete und leugne noch jetzt, 1. daß hier notwendig an den Bau des Rhoikos zu denken sei. Denn das Heiligtum war älter als dieser und hatte auch sein Kultuslokal, einen *ναὸς* im religiösen, nur noch nicht im späteren „architektonischen" Sinne, d. h. im Sinne des entwickelten Säulenbaus. Ich leugne aber 2. noch jetzt, daß *Ἡραῖον* notwendig überhaupt das Tempelgebäude bezeichnen müsse. Die lange Zusammenstellung der Stellen Herodots über *ἱερὰ* und die verwandten adjektivischen Bezeichnungen, wie *Ἡραῖον*, *Ἀρτεμίσιον* u. a., in denen sich nach U. wirklich Tempel befanden, ist völlig überflüssig, sofern sich unter denselben auch nur einige nachweisen lassen, in welchen *ἱερόν*, *Ἡραῖον* usw. nicht notwendig den Tempel, sondern unzweifelhaft das gesamte Heiligtum, Temenos, Altäre und Tempel, bezeichnen. Wenn nun Herodot VIII 135 sagt: *ἐλθεῖν* ... *ἐς τοῦ Πτωΐου Ἀπόλλωνος τὸ τέμενος· τοῦτο δὲ τὸ ἱρὸν καλέεται μὲν Πτώϊον*, ist es da auch nur erlaubt, *ἱρὸν* durch Tempel zu übersetzen? Wenn Darius (Her. IV 85) auf einer Insel am Pontos *ἑζόμενος ἐπὶ τῷ ἱρῷ ἐθηέετο τὸν Πόντον*, saß er da auf dem Dache des Tempels? IX 57 wird eine Lokalität bei Platää erwähnt, *τῇ καὶ Δήμητρος Ἐλευσινίης ἱρὸν ἧσται*. IX 62 wird weiter erzählt, daß *ἤδη ἐγίνετο μάχη ἰσχυρὴ παρ' αὐτὸ τὸ Δημήτριον*; 65 von derselben Schlacht: *παρὰ τῆς Δήμητρος τὸ ἄλσος μαχομένων οὐδὲ εἷς ἐφάνη τῶν Περσέων οὔτε ἐσελθὼν ἐς τὸ τέμενος οὔτε ἀποθανὼν, περί τε τὸ ἱρὸν οἱ πλεῖστοι ἐν τῷ βεβήλῳ ἔπεσον*. Hier ist doch wahrlich nicht von einem Tempelgebäude die Rede, sondern die Bedeutung von *ἱρὸν* tritt durch den Gegensatz *ἐν τῷ βεβήλῳ* in das schönste und unzweifelhafteste Licht. Wenn also hier *ἱρὸν* in keiner Weise durch Tempel übersetzt werden darf, warum muß dann *ἐς τὸ Ἡραῖον* notwendig den Tempel bezeichnen? Da Overbeck (Ber. d. sächs. Ges. 1868, II 69) U.s Ansicht teilt, so mögen auch seinen Belegstellen einige Worte gewidmet werden. Wenn nach Herodot VI 81 Kleomenes *χιλίους λαβὼν τοὺς ἀριστέας ἤιε ἐς τὸ Ἡραῖον θύσων· βουλόμενον δὲ αὐτὸν θύειν ἐπὶ τοῦ βωμοῦ ὁ ἱρεὺς ἀπηγόρευε*, so ist auch hier keineswegs zu übersetzen: in das Tempelgebäude, sondern: Kleomenes rückt mit seinen tausend Mann in das *ἱερὸν*, den der Hera geweihten Tempelbezirk, um an dem Altar zu opfern, der ja bekanntlich vor dem Tempel zu stehen pflegte. Sehr unglücklich gewählt sind auch die folgenden Beispiele: bei Thucyd. III 75 a. E., wo sich nicht weniger als 400 Menschen, bei Xenoph. Hell. IV 5, 5, wo sich nicht nur Männer, Frauen, Freie und Sklaven, sondern *τῶν βοσκημάτων τὰ πλεῖστα* in ein Heraion flüchten, wo also deutlich unter *ἱερὸν* das Gesamtgebiet zu verstehen ist, welches Asylie genießt (vgl. Strabo XIV 641). Es ist daher auch nicht notwendig, bei Herodot I 160 und III 48 mit Urlichs eigentliche Tempelgebäude bloß deshalb vorauszusetzen,

weil von Schutzflehenden die Rede ist, die sich in ein ἱερὸν flüchten. Ferner zitiert Overbeck Pausanias II 16, 2: Προῖτος δὲ τὸ Ἡραῖον καὶ Μιδείαν καὶ Τίρυνθα ἔσχε καὶ ὅσα πρὸς θαλάσσῃ τῆς Ἀργείας, wo doch offenbar nicht von dem Tempelgebäude, sondern von dem Tempelgebiete im weitesten Sinne die Rede ist: u. II 17, 1, wo zuerst die geographische Lage des Ἡραῖον bestimmt wird, dann aber erst die Beschreibung des Tempels, τοῦ ναοῦ, mit der Nennung des Architekten beginnt.

Ich hatte also gewiß recht, wenn ich jene Erwähnung des samischen Heraion bei Herodot als für die Zeitbestimmung des Rhoikos völlig wertlos verwarf.

Die Türen des Tempels von Ephesos.

Zu den Türen des von Deinokrates neu erbauten Tempels von Ephesos wurde nach Theophrast (hist. plant. V 4, 2) Zedernholz verwendet, welches vier Generationen gelegen hatte. Urlichs folgert (S. 10): Das Holz war wahrscheinlich überschüssig vom Bau des früheren Tempels; vier Generationen sind $133^1/_3$ Jahre; der alte Tempel brannte Ol. 106, 1 [356 v. Chr.] ab, war also Ol. 71 [496 v. Chr.] vollendet und da an ihm 120 Jahre gebaut worden war, so ward er Ol. 41 [616 v. Chr.] begonnen. Ich hatte schon früher bemerkt, daß vier Generationen recht wohl auch zu 120 Jahren, also 13 Jahre weniger berechnet werden könnten, außerdem aber noch stärker betont, daß die Bestimmung nach Generationen überhaupt äußerst vager Natur sei. Über die von mir für diese Behauptung angeführten Beweise urteilt U. (S. 12), der Fehler bei Plinius 36, 11, welcher vier Generationen (Melas, Mikkiades, Archermos und Bupalos) zu 60 Olympiaden berechnet, sei so groß, daß er nicht in Anschlag komme; und er möchte ihn durch die Annahme beschönigen, daß er aus einer falschen Angabe über Hipponax entstanden sei, der von Hieronymus in Ol. 23 [688 v. Chr.] gesetzt werde. Allein Plinius sagt ausdrücklich von Hipponax: quem certum est LX. Ol. fuisse [560—557 v. Chr.]. Quodsi quis horum (Bupali et Athenidis) familiam ad proavom usque retro agat, inveniat artis eius originem cum Olympiadum initio coepisse. Hier ist also nichts wegzudeuten: Plinius rechnete, freilich irrtümlich, die Generation zu 15 Olympiaden. — Zweitens sagt Pausanias VIII 42, 7: Onatas habe gelebt γενεαῖς⁺ μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου. Denn κατὰ τὴν Ξέρξου διάβασιν ἐς τὴν Εὐρώπην herrscht Gelon; auf diesen folgt sein Bruder Hieron, und dessen Sohn weiht ein Werk des Onatas nach Olympia. Für γενεαῖς hat man teils γενεαῖς δυσίν, teils γενεᾷ emendieren wollen, und es mag hier einmal die letztere Schreibart gelten. Wäre nun, wie U. behauptet, γενεὰ eine genaue Zeitbestimmung, so müßte Onatas noch Ol. 83 [448 v. Chr.] (d. h. acht volle Olympiaden nach Ol. 75, 1) tätig gewesen sein. Glaubt das U. selbst? Gewiß nicht. Demnach ist aber hier γενεὰ nicht eine genaue, sondern nur eine ungefähre Zeitbestimmung. Was übrigens Overbeck (a. a. O.) über diese Stelle gegen mich polemisiert, verstehe ich nicht; denn wenn ich für γενεαῖς δυσὶν eingetreten war, so geschah es nur in dem Sinne, daß Pausanias (fälschlich) die Geschlechtsfolge: Gelon, Hieron, Hieronymus für zwei Generationen gerechnet, nicht aber, daß wir nun 60 Jahre in Anschlag zu bringen hätten. — Drittens sagt Pausanias VIII 8, 12: Hadrian habe δέκα ὕστερον γενεαῖς nach Augustus geherrscht. Dies wurde bisher dahin gedeutet, daß Hadrian (unter Ausschluß der kurzen

Zwischenregierungen des Galba, Otho und Vitellius) der zehnte Kaiser nach Augustus war. U. will statt *δέκα δὲ* jetzt *δ' δὲ* d. h. *τέτταρσι* emendieren. Ich will es unentschieden lassen, ob mit Recht: immerhin aber liegen zwischen den beiden Tatsachen, auf welche Pausanias hinweist: der Schlacht bei Actium und der Herstellung des Namens von Mantinea durch Hadrian, nicht 133, sondern 150—160 Jahre; und so bleibt selbst nach der Emendation von U. die Zeitangabe immer nur eine ungefähre. Wer sagt uns nun, daß sie bei Theophrast notwendig eine viel präzisere sein müsse? Warum gab er, wenn er sich so genau um die Jahre gekümmert hätte, sie nicht in Zahlen an?

Aber lassen wir auch einmal die Art der Berechnung bei U. im allgemeinen gelten: warum muß dann gerade vom Jahre der Vollendung des älteren Tempels an gerechnet werden? U. antwortet: weil das Holz vom ersten Tempelbau überschüssig war. Das ist allerdings möglich, aber absolut notwendig keineswegs. Aber es sei auch diese Möglichkeit als Tatsache zugegeben: warum ist selbst in diesem Falle gerade vom l e t z t e n Jahre des älteren bis zum e r s t e n des neueren Baues zu rechnen? U. antwortet: weil das Holz erst dann, als es als überschüssig erkannt wurde, in das Tempelinventar eingetragen werden konnte und weil man beim Neubau sofort einen Kostenanschlag machen mußte, bei welchem das vorhandene Material in Berechnung kam. Nehmen wir an, was allerdings auch nur eine Möglichkeit, keineswegs Gewißheit ist, daß Theophrasts Angabe auf die Tempelrechnungen zurückgehe, so frage ich dagegen: wann wurde das Holz in die Rechnungen aufgenommen? am natürlichsten doch wohl, als es gekauft und bezahlt wurde; und wann in den Inventarien gestrichen? doch gewiß nicht, als es zur Verwendung bestimmt, sondern als es wirklich verwendet wurde. Bei solcher Unbestimmtheit der Grenzen und der Allgemeinheit der ganzen Zeitangabe muß ich also fest auf meiner früheren Behauptung beharren, daß die Notiz des Theophrast für eine g e n a u e r e chronologische Bestimmung des Tempelbaues ohne Wert ist.

Das ältere Didymaion bei Milet.

U. leugnet (S. 18) die zweite Zerstörung dieses Heiligtums, sowie überhaupt die Zerstörung anderer asiatischer Tempel durch Xerxes, und beruft sich dabei auf das Schweigen Herodots und Arrians. Letzterer kann hier für die Hauptfrage weniger in Betracht kommen; denn er ist kein Geschichtschreiber der Perserkriege, von dem wir Angaben über alle Details erwarten dürfen, sondern er erwähnt nur gelegentlich, daß Alexander einer griechischen Gesandtschaft von Xerxes geraubte Kunstwerke, namentlich den Athenern ihren Harmodios und Aristogeiton zurückerstattete (VII 19, 2; vgl. III 16, 7). Milet erhielt seinen Apollo erst durch Seleukos zurück, und so hatte Arrian keinen Anlaß, ihn zu erwähnen. Allerdings erzählt Arrian auch nichts von Alexanders Zerstörung der kleinen Stadt in Sogdiana, in welcher nach Strabo, Plutarch, Diodor, Curtius und Suidas Xerxes die verräterischen Branchiden angesiedelt hatte, wenn wir nicht etwa annehmen wollen, daß sie mit der von Arrian IV 3, 4 erwähnten siebenten Stadt identisch sein möge, welche sich nach Ptolemaios freiwillig ergab, nach Aristobulos erobert wurde, und deren Bewohner nach dem einen sämtlich getötet, nach dem anderen unter das Heer als Sklaven verteilt wurden. Jedenfalls war die Zerstörung dieses

parvulum oppidum ohne jeden politischen Belang, und ein Historiker, dem es nicht auf moralische Betrachtungen über die Verräter ankam, welche noch so spät von der Rache des Schicksals ereilt wurden, brauchte auf die Ursprünge einer ziemlich entnationalisierten kleinen Kolonie keine Rücksicht zu nehmen, wie denn auch Plutarch die Sache im Leben Alexanders ganz mit Stillschweigen übergeht und sie nur in der Schrift de sera num. vind. 557, 13 erwähnt.*) Sollte aber sogar die Zerstörung der Branchidenstadt durch Alexander eine Fabel sein, so ist damit noch in keiner Weise die Zerstörung des Didymaion durch Alexander als Fabel erwiesen.

Wie verhält es sich nun mit dem Schweigen Herodots? „Herodot spricht nur von verbrannten Tempeln in Griechenland." Sehen wir genauer zu, so finden wir, daß nach Herodot VIII 143 u. 144 die Athener vor der Schlacht von Platää (und Mykale) einen Unterhändler des Mardonius und gleichzeitig die Spartaner darauf hinweisen, daß ein Separatfrieden mit den Persern für sie schon deshalb unmöglich sei, weil diese ihre Tempel zerstört hätten. Sollten etwa die Athener vorahnend hinzufügen, daß in einigen Monaten die Perser auch asiatische Tempel zerstören würden? Allein, meint U., Herodot hätte dies nach der Schlacht von Mykale berichten müssen, da seine Erzählung nicht, wie ich gesagt, mit derselben abbreche, sondern sich bis zur Belagerung von Sestos erstrecke. Dem Wortlaute nach hat U. allerdings recht, der Sache nach aber keineswegs. Nach der Schlacht schiffen die Hellenen nach Samos und beraten, ob sie Ionien insurgieren sollen. Sie stehen davon ab; nur Samos, Chios, Lesbos und einige andere Inseln werden in die Bundesgenossenschaft aufgenommen, und die Griechen schiffen nach dem Hellespont; die Reste des persischen Heeres wenden sich nach Sardes. Das alles, etwa mit Ausnahme der Belagerung von Sestos, wird nur kurz berührt: von dem Schicksal der ionischen Städte nach der Schlacht von Mykale findet sich bei ihm auch keine Silbe. Welchen Anlaß sollte er also haben, über das Schicksal der Branchiden im einzelnen zu berichten? Sein Schweigen beweist daher nichts gegen eine Zerstörung des Heiligtums durch Xerxes.

Diese selbst wird nun übereinstimmend von Strabo, Pausanias, Suidas und Curtius berichtet, und welchen Grund haben wir also, namentlich die Zeugnisse des Strabo und Pausanias zu verwerfen, welche, wie ich schon früher behauptete, ihre Nachrichten gewiß aus bester Quelle, aus den Überlieferungen im Heiligtume selbst schöpften? U. bezeichnet (S. 20) diese

---

*) Auf eine hierauf bezügliche Frage antwortet mir A. Schöne: „Was die Zerstörung der Branchidenstadt betrifft, so ist es gefährlich, das Stillschweigen des Arrian für entscheidend zu halten. Ich weiß nur leider nicht, ob etwas darauf ankommt, wenn ich hinzufüge, daß die sieben bei Arr. IV 3, 5 erwähnten von Alexander zerstörten Städte in Sogdiana ohne allen Zweifel identisch sind mit den bei Strabo XI 518 genannten. Wenn nun Arrian von der Branchidenstadt direkt nichts sagt, so heißt das noch nicht, daß die Sache Fabel sei. Am a. O. führt er eine Diskrepanz zwischen Ptolemaios und Aristobulos an (cf. meine Analecta philol. histor. p. 5, Nr. 13), welche deutlich zeigt, daß bei Ptolemaios das rein militärische Interesse dominierte. Aristobulos suchte ihn zu korrigieren, und gerade die Aufmerksamkeit, welche Arrian seinem Plan gemäß jedem Zwiespalt unter seinen beiden Hauptautoritäten schenken muß, könnte es verschuldet haben, daß er Näheres über die historische Vergangenheit besagter Stadt zu erwähnen, resp. abzuschreiben unterließ."

meine Annahme hinsichtlich des Pausanias als eine ganz willkürliche und meint, daß derselbe seine Nachricht irgendwo, etwa bei Anaximenes, gelesen haben möge. Daß Pausanias selbst in Milet war, geht aus verschiedenen Erwähnungen bei ihm hervor (V 13, 11; VII 2, 6; 25, 5; VIII 24, 11). In analogen Fällen pflegt man ihm eher vorzuwerfen, daß er sich um die Tempeltraditionen zu viel, als daß er sich zu wenig um dieselben kümmere, und jedenfalls sind sie die Quelle, welche er stets zunächst, wenn auch natürlich nicht immer ausschließlich benutzte. Was speziell Anaximenes anbelangt, so berichtet Pausanias (VI 18, 2) über die Art, wie er seine Vaterstadt Lampsakos vor dem Zorn Alexanders bewahrte; Strabo zitiert ihn (außer XIV 635 auch noch XIII 589) wegen der Gründung milesischer Kolonien in alter Zeit. Daß beide ihn gerade für die Spezialgeschichte Milets in der Perserzeit benutzt hätten, läßt sich durch nichts begründen. — Meine weitere Behauptung, daß auch Strabo wahrscheinlich aus der Lokaltradition schöpfte, nennt U. „etwas stark gegenüber dem bestimmten Zeugnisse des gewissenhaften Schriftstellers, das er aus Kallisthenes schöpfte (17, 814), dem sich 11, 517 Onesikritos hinzugesellt.“ Ich sehe mich leider genötigt, diesen Vorwurf auf U. selbst zurückzuwälzen. Strabo gibt die historischen Notizen über das Didymaion ohne irgendwelchen Beisatz bei der auf eigener Anschauung beruhenden Beschreibung von Milet: XIV 634. Weit später: XVII 814, bei Gelegenheit des Orakels des Zeus Ammon bemerkt er, daß Kallisthenes zu seinem höfisch schmeichlerischen Bericht über den dortigen Besuch Alexanders *προστραγῳδεῖ*: mit pomphafter Übertreibung hinzufügt, damals sei auch beim Orakel der Branchiden, das seit der Plünderung zur Zeit des Xerxes geruht, die seitdem ausgebliebene Quelle wieder hervorgebrochen und habe wieder Orakel erteilt. Der „gewissenhafte Schriftsteller“, der hier die Fabeleien des Kallisthenes kritisiert, soll also seine schon früher in ganz positiver Weise gegebene Nachricht über die Plünderung durch Xerxes einer so trüben Quelle ohne jede Kritik nachgeschrieben haben? Dasselbe gilt von Onesikritos, der ebenfalls nicht bei der Geschichte von Milet, sondern bei der Zerstörung der Branchidenstadt in Sogdiana in Betracht kommt. Ihn, den nach Strabo XV 698: *οὐκ Ἀλεξάνδρου μᾶλλον ἢ τῶν παραδόξων ἀρχικυβερνήτην προσείποι τις ἄν*, soll Strabo ohne Prüfung als Quelle für die Plünderung des Didymaion benutzt haben? Sicher stammt die Nachricht über dieses Faktum weder aus Kallisthenes noch aus Onesikritos.

Die Glaubwürdigkeit der übereinstimmenden Zeugnisse des Strabo, Pausanias u. a. anzuzweifeln liegt also nicht der mindeste Grund vor. Ebensowenig widerspricht ihnen die Lage der Dinge nach der Schlacht bei Mykale, die ich S. 34 aus den gegebenen Momenten etwas eingehender im Zusammenhange zu entwickeln versucht hatte. Darüber sagt U. S. 21: „Das ist nun allerdings meine Methode, aber eine zu weite Anwendung derselben. Herodot erzählt 6, 19, die Mehrzahl der Milesier sei getötet, die lebend Gefangenen nach Susa gebracht, und Milet von Milesiern ausgeleert worden. Brunn nimmt an, es seien so viele übrig geblieben, daß sie sich in zwei Parteien teilen konnten, die Branchiden seien die Tempelhüter geblieben und hätten zu der persischen Partei gehört. Den Widerspruch mag Apollon lösen, der ausdrücklich prophezeit hatte: *νηοῦ δ' ἡμετέρου Διδύμοις ΑΛΛΟΙΣΙ μελήσει.*“ Die Erzählung Herodots VI 19 bezieht sich auf die Zerstörung durch Darius: Ol. 71,3 [494 v. Chr.]. Die Schlacht bei Mykale fand Ol. 75, 2

[479 v. Chr.], also 15 Jahre später, statt. Bei ihrer Schilderung nun berichtet Herodot (XI 104), daß den Milesiern von den Persern die Bewachung der Bergpässe bei Mykale übertragen wurde, teils weil sie dieser Orte kundig waren, teils um sie durch diese Isolierung von verräterischen Verbindungen mit den anderen Ioniern fernzuhalten. Es gab also damals nicht nur Milesier, sondern eine milesische Streitmacht, ob lauter Abkömmlinge der alten Milesier oder Zuzügler aus anderen hellenischen Gegenden oder Kolonien, ist gleichgültig: jedenfalls sind es nicht Perser, sondern Hellenen, die während der Schlacht auch wirklich von den Persern abfallen. Daß aber während einer fünfzehnjährigen Herrschaft der Perser nicht wenige durch ihre Interessen an ihren neuen Herren gebunden wurden, ist fast selbstverständlich, weshalb ich wohl ohne besondere Kühnheit von zwei Parteien sprechen durfte. Zu dieser persischen Partei rechnete ich nach den Zeugnissen der Alten die Branchiden, und es war gewiß nicht das erste und auch nicht das letzte Mal, daß eine abgeschlossene Priesterschaft den angeblichen Interessen der Religion ihren Patriotismus opferte. Das Orakel des Apollo aber enthält keinen Widerspruch. Denn mit dem Besitze und der politischen Oberhoheit über das Orakel brauchte noch nicht die Priesterschaft zu wechseln, um so weniger, als diese erbliche Priesterschaft eines alten, vorionischen Heiligtums und Orakels (Paus. VII 2, 6) ihren Ursprung auf die ältere wenigstens halb karische Bevölkerung zurückgeführt haben wird und sich deshalb mit den neueren Verhältnissen um so eher befreunden mochte.

U. leugnet aber die Möglichkeit der Zerstörung des Tempels und die Flucht der Branchiden noch aus anderen Gründen. Milet liege südlich von Mykale, während sich die Perser nach Sardes, also fast nördlich zurückzogen: „wie sollen die Perser den ehernen Koloß (des Kanachos) von Milet, wohin sie gar nicht mehr kamen, durch die griechischen Linien geschleppt haben?" Die Reste der persischen Feldarmee gingen allerdings nach Sardes, aber auch die griechische Flotte wandte sich nicht nach Milet, sondern nach Samos und weiter nordwärts. Sie kümmert sich, wie wir gesehen, absichtlich nicht um die ionischen Städte, und diese hatten sich daher auf eigene Hand von ihren persischen Satrapen, deren Schutzwachen und Besatzungen zu befreien. Es wird dabei gewiß nicht ohne mannigfache Verwüstungen abgegangen sein, durch welche die Nachrichten Strabos und Solins über Verbrennung der asiatischen Heiligtümer durch Xerxes immerhin gerechtfertigt erscheinen, wenn sie auch wohl ebensowenig wie die Herodots (VI 25) über die Verwüstungen unter Darius in einem zu strengen und wörtlichen Sinne genommen werden dürfen. Was sodann die Schwierigkeiten des Transportes einer Bronzestatue anlangt, so ist Bronze nicht so schwer wie Marmor: sechzehn Männer genügten, wie mir erzählt wurde, um den vor wenigen Jahren in Rom gefundenen, fast vier Meter hohen Herakles vom Palast Righetti nach dem Vatikan zu transportieren. Aber wer sagt denn überhaupt, daß der Apollo des Kanachos ein Koloß war, wie allerdings auch ich einmal aus Unachtsamkeit nachgeschrieben habe? Daraus, daß er, wie in anderen Dingen, so auch μεγέθει dem ismenischen ἴσος war, läßt sich doch wahrlich die Kolossalität nicht beweisen. War er aber kein Koloß, so tritt auch ein anderes von U. geltend gemachtes Bedenken weit mehr in den Hintergrund: daß nämlich nach der Zerstörung des Tempels durch Darius die Mittel zur

Anschaffung eines so bedeutenden Werkes gefehlt haben müßten. Übrigens aber blieb ja das Orakel bestehen, erhielt durch Darius Asylie und gewann dadurch gewiß bald neue Einkünfte, wenn es nicht außerdem, wie ich vermutet habe, auch von Theben aus unterstützt wurde. Ich hatte zur Begründung dieser Vermutung auf die persische Gesinnung der Thebaner hingewiesen, und es steht damit keineswegs im Widerspruch, wie U. will, daß sie noch bis zu den Thermopylen sich auf seiten der Griechen befanden *ὑπ' ἀναγκαίης ἐχόμενοι*; denn schon während des Kampfes fielen sie ab, *λέγοντες τὸν ἀληθέστατον τῶν λόγων, ὡς καὶ μηδίζουσι καὶ γῆν τε καὶ ὕδωρ ἐν πρώτοισι ἔδοσαν βασιλέι* (Herod. VII 233; cf. 222). Doch darf vielleicht jetzt mit noch besserem Rechte auf die oben berührte, erst unter Xerxes kompromittierte, gewissermaßen außerpolitische Stellung der branchidischen Priesterschaft hingewiesen werden. Wenn nämlich die beiden Statuen in Theben und Milet, vom Material abgesehen, einander vollkommen glichen, so genügt zur Erklärung dieser Übereinstimmung kaum die Identität des Künstlers, sondern wir werden außerdem eine nahe Verwandtschaft des Kultus annehmen müssen, welche engere Beziehungen zwischen den beiderseitigen Priesterschaften wahrscheinlich erscheinen läßt. Mit beiden Tempeln waren Orakel verbunden; und es ist ja bekannt, welche bedeutende Rolle die Orakel überhaupt in damaliger Zeit noch in den großen politischen Angelegenheiten spielten. Es darf daher gewiß auch daran erinnert werden, daß zwar nicht das ismenische, aber doch das ebenfalls thebanische Orakel des Apollo Ptoos einem Abgesandten des Mardonios eine Antwort in karischer, also gerade in der in der Gegend von Milet gebräuchlichen Sprache erteilte. Meine Kombination, daß die Branchiden die Statue des Kanachos von Theben aus erhalten haben mögen, wird daher jetzt wohl Overbeck (a. a. O. S. 74) kaum noch als „eine etwas sehr weit aussehende" erscheinen, welche eine weitere Berücksichtigung nicht verdiene.

Noch muß ich mich gegen einen Satz bei U. S. 25 verwahren, als ob die Milesier zwischen Ol. 71—75 [496—480 v. Chr.] ihren von Darius zerstörten Tempel „neu gebaut" haben müßten. Von welcher Art der zerstörte alte Tempel war, wissen wir nicht: keine Spur weist dahin, daß er zu den im letzten Jahrhunderte vor seinem Brande errichteten dorischen oder ionischen Säulenbauten gehört habe. War er einfacher, etwa ein bloßer Cellabau, so war für Zwecke des Kultus vielleicht nur eine neue Bedachung und eine notdürftige innere Einrichtung nötig. Die Hauptsache war zunächst der ununterbrochene Fortbestand des Orakels. Der 1689 zerstörte Dom von Speyer z. B. war doch schon längst vor seiner gründlichen Erneuerung in unseren Tagen dem Kultus wiedergegeben.

Der Neubau des Didymaion.

Über die Zeit desselben wissen wir nur so viel, daß er erst nach der Befreiung von den Persern begonnen wurde; ob sofort nach der Schlacht bei Mykale, wie U. S. 23—24 will, ob 10, ja 20 Jahre später, darüber fehlt uns jede Nachricht; und wenn ich darauf aufmerksam machte, daß sich die friedlichen Verhältnisse erst durch die Schlacht am Eurymedon konsolidierten, so beruht das keineswegs, wie U. meint, auf einem Versehen, sondern auf den übereinstimmenden Angaben bei Thukydides (I 96), Plutarch

(Cim. 12) und Diodor (XI 60), welche durchaus nicht von einem „neuen Versuche der Perser, sich des Westens zu bemächtigen", sondern nur von dem aggressiven Vorgehen Kimons berichten, das gerade die Befreiung der noch unter persischer Herrschaft befindlichen Städte Kariens und der benachbarten Provinzen bezweckte. Ist es außerdem wahrscheinlich, daß die Milesier, welche nach U. unter der Herrschaft der Perser nicht einmal die Mittel zur Anschaffung einer einzelnen Bronzestatue besaßen, nun unmittelbar nach ihrer Befreiung den Bau einer der kolossalsten Tempelanlagen begonnen haben sollten? Ihr Anteil an der „reichen" Beute (Herodot IX 106 erwähnt außer der Lagerbeute nur *θησαυρούς τινας χρημάτων*) reichte dazu gewiß nicht aus.

Der Stelle bei Herodot I 157 legte ich selbst keine zu hohe Bedeutung bei, und ich habe daher keinen besonderen Anlaß, der engeren Auffassung von U. zu widersprechen, wonach die Worte: *ἦν γὰρ αὐτόθι μαντήϊον ἐκ παλαιοῦ ἱδρυμένον* nicht auf den Tempel, sondern auf das nach den Perserkriegen bis auf Alexander ruhende Orakel zu beziehen wären.

Die Beendigung des ephesischen Tempels.

Meine Behauptung, daß Paionios gleichzeitig für den ephesischen und den milesischen Tempel tätig sein konnte, ist von U. S. 24 keineswegs widerlegt worden. Niemand vermag zu leugnen, daß Paionios die Pläne für Milet recht wohl in Ephesos ausarbeiten konnte. Bei dem Aufbau der Fundamente war seine ununterbrochene Gegenwart in Milet ebensowenig notwendig, wie etwa in Ephesos bei der Ausführung des Daches. Überhaupt aber bedarf es bei der architektonischen Ausführung, wenn einmal gute Pläne vorliegen, weit mehr tüchtiger Werkmeister als der ununterbrochenen Gegenwart des Architekten. Das Didymaion endlich war trotz U.s Stadienberechnungen, da Paionios doch nicht zu Fuß zu reisen brauchte, in 1½ Tagen von Ephesos aus recht wohl zu erreichen, wie Chandlers Beispiel unwiderleglich zeigt; so daß also ein öfteres Hin- und Herreisen je nach Bedürfnis jedenfalls möglich war. Für alle diese Verhältnisse kann es genügen, einen vergleichenden Blick auf die Tätigkeit Klenzes oder Gärtners zu werfen. Klenze z. B. führte gleichzeitig den Saalbau der Residenz in München und die Walhalla bei Regensburg aus, Gärtner die Feldherrnhalle und den Wittelsbacher Palast in München und die Befreiungshalle bei Kelheim.

Über die Unwahrscheinlichkeit seiner Annahme, daß Paionios Ol. 64 [524 v. Chr.], doch gewiß nicht als Knabe, die Leitung des ephesischen und Ol. 76 [476 v. Chr.], also 48 Jahre später, die des milesischen Baues übernommen, schlüpft U. ohne weitere Bemerkung hinweg. Ihm bezeichnen die 120 Jahre des ephesischen Baues vier Generationen, welche durch die vier Architekten ziemlich gleichmäßig ausgefüllt werden, und der Bau wird „natürlich nicht ohne vorübergehende Unterbrechungen, die Belagerung durch Kroisos, die persische Eroberung, den ionischen Aufstand u. a., aber doch im wesentlichen ungestört" (S. 17) von Anfang bis zu Ende geführt. Ich darf es jedem überlassen zu beurteilen, was wahrscheinlicher ist: ein solcher Schneckengang des Baues oder eine längere Unterbrechung, wie sie durch die politischen Verhältnisse unter der persischen Herrschaft die vollgültigste Erklärung findet.

Die Vergrößerung des ephesischen Tempels.

Τὸν νεὼν πρῶτος μὲν Χερσίφρων ἠρχιτεκτόνησεν, εἶτ' ἄλλος ἐποίησε μείζω, sagt Strabo XIV 640. Nach U. (S. 15) soll der Plan des Chersiphron schon ursprünglich auf einen Dipteros gegangen, der Bau aber zuerst als Peripteros begonnen und durch Demetrios in einen Dipteros verwandelt worden sein. Ich will nicht fragen, was die Architekten über eine derartige Prozedur urteilen mögen. Allein Strabo sagt nicht, daß ein späterer Architekt, sei dies nun Demetrios oder Paionios, den ursprünglichen Plan des Chersiphron ausführte, vollendete, sondern daß er den Tempel vergrößerte. Diese Vergrößerung kann aber nur in einer Erweiterung des Grundplanes bestehen, und hier ist, sofern nicht ein vollständiger Umbau vorgenommen werden sollte, nur eine Erweiterung in der Länge, nicht in der Breite möglich. Sie mochte um so weniger Schwierigkeiten bieten, als es sich nicht um die Verlängerung eines fertigen, sondern eines unfertigen Tempels handelte, dessen hintere Säulenhalle noch nicht errichtet zu sein brauchte, so daß die von U. beanstandete Umstellung der 60′ hohen Säulen gar nicht nötig war. Das sind die einfachen Konsequenzen, die sich aus unseren spärlichen Quellen ziehen lassen, die aber U. durch eine Reihe willkürlicher Annahmen verwirrt. S. 16 hält er mir einen Satz aus meiner Künstlergeschichte II 348 entgegen, den ich aber selbst schon in wesentlichen Punkten modifiziert hatte: daß nämlich, da das Verhältnis der Breite zur Länge bei dem fertigen Tempel nur 1:1,88 betragen habe, dasselbe auch bei der ursprünglichen Anlage kaum ein anderes gewesen sein könne. Es wird mir gestattet sein, diesen Satz nachträglich noch weiter zu beschränken. Zunächst sind bei den Dipteralbauten die Verhältnisse der Peripteroi, die allerdings bis zu 1:2,8 vorschreiten, außer acht zu lassen. Wenn nun an dem fertigen ephesischen Tempel das Verhältnis 1:1,88 betrug, beim Heraion zu Samos 1:1,77, beim Kybeletempel von Sardes nur 1:1,74, warum soll es bei der ursprünglichen Anlage des ephesischen Tempels, eines der ersten Dipteralbauten, dessen Beginn dem des Heraion etwa gleichzeitig ist, nicht noch ungünstiger gewesen sein können? Nehmen wir einmal an, der älteste Dipteros sei aus dem Gedanken entsprungen, dem Peripteros zunächst auf den Längenseiten je eine Säulenreihe anzufügen, so würden wir bei dem ältesten dorischen Tempel in Selinunt D (bei Serradifalco II t. 11) durch eine solche Erweiterung ein Verhältnis von 1:1,67 und von 8 Säulen in der Front zu 13 an den Seiten erhalten. Außerdem wissen wir, daß an den ältesten Tempeln (wir haben allerdings zunächst nur von dorischen genauere Kunde) die Opisthodomhalle noch fehlt. Wenn man nun bei der Wiederaufnahme des ephesischen Baues nach längerer Unterbrechung an der nach den damals entwickelten Begriffen zu großen Kürze der Langseiten, sowie an dem Fehlen der Opisthodomhalle Anstoß nahm, was war natürlicher, als daß man zu einer Vergrößerung schritt, indem man die letztere anfügte und zugleich die Säulenstellung um zwei Säulen verlängerte? Auf diesem Wege aber stellt sich ein Verhältnis der Säulenzahl und der Seitenlänge heraus, wie es sich fast übereinstimmend ergeben würde, wenn man dem Tempel D eine vollständige Dipteralsäulenstellung hinzufügen wollte. — Weshalb ich mir ferner „die letzte Ausflucht, daß Chersiphron (und Metagenes) erst die Cella erbaut und die Säulen an der vorderen Hälfte des Tempels errichtet hätte", jetzt durch meine Zeitbestimmung des

Demetrios abgeschnitten haben soll, vermag ich nicht einzusehen: ich vermute, nach U.s Meinung deshalb, weil Kroisos die meisten Säulen zum Bau geschenkt hatte (Herod. I 92). Allein wenn das Geschenk etwa in den letzten Jahren seiner Regierung gemacht, der Bau aber bald nachher durch die persische Unterwerfung unterbrochen wurde, so bleibt das Zeugnis Herodots durchaus unangefochten, auch wenn die Säulen erst in irgend einer späteren Zeit zum Bau wirklich verwendet wurden. Sicher wissen wir nur, daß in der ersten Regierungszeit des Kroisos überhaupt schon Säulen standen, aber nicht: wie viele. Auch die Cella mochte so weit vollendet sein, daß sie für Kultuszwecke dienen konnte; doch folgt dies keineswegs aus dem Umstande, daß Kroisos der Göttin goldene Kühe geweiht hatte, indem dieselben, sofern die Cella noch nicht fertig war, ja anderweitig untergebracht werden konnten. Außerdem ist es keineswegs richtig, daß „die Goldgeschenke der Könige regelmäßig ihren Platz im Innern des Tempels fanden". Gelon z. B. weihte einen goldenen Dreifuß von 16 Talenten *εἰς τὸ τέμενος τὸ ἐν Δελφοῖς* (Diodor XI 26). Und wo stand die bekannte Schlangensäule mit dem goldenen Dreifuße (Paus. X 13, 9)? Denn daß etwa nur die lydischen Könige ein Privileg auf die Tempelzellen gehabt, wird doch U. nicht sagen wollen.

Ferner soll die Vollendung des Tempels vor dem Zuge des Xerxes aus Solin 40,2 bewiesen werden, welcher berichtet, daß dieser König ihn allein unter allen asiatischen Tempeln verschont habe (S. 17). Ob diese Schonung wirklich nur durch die Bewunderung des Kunstwerkes oder durch politische Rücksichten bedingt war, wird sich schwerlich entscheiden lassen. Nehmen wir aber einmal das erstere an: so gut wie der Kölner Dom vor der Vollendung in unseren Tagen Bewunderung erregen konnte, ebenso konnte es auch der noch nicht vollendete ephesische, allerdings schwerlich, wenn ihm die ganze dipterale Säulenstellung gefehlt hätte, wohl aber wenn wenigstens eine Seite, hier die Front, wie in Köln der Chor, fertig war. — Es bleibt noch die weitere Bemerkung (S. 13), daß der ephesische Tempel dem Tempel der Diana in Rom, einem Gebäude des Servius Tullius (c. Ol. 60) [540 v. Chr.], zum Muster gedient habe. Leider bin ich auch hier wieder zu meinem eigenen Nachteile (denn ich folgte seiner schon früher ausgesprochenen Behauptung in der Künstlergeschichte II 383) zu konstatieren genötigt, wie gefährlich es ist, eine Angabe bei U. zu benutzen, ohne den genauen Wortlaut der Quellen im Zusammenhange zu prüfen. Aus den beiden Stellen bei Livius I 45 und Dionys von Halikarnaß IV 25, namentlich wenn man sie untereinander vergleicht, geht deutlich hervor, daß es sich für Servius Tullius keineswegs um ein architektonisches Vorbild für den Dianentempel auf dem Aventin handelte, sondern daß es ihm darauf ankam, nach dem Vorbilde des Amphiktyonenbundes, der Ionier in Ephesos, der Dorier am Triopion, ein Bundesheiligtum als politische Institution zu engerer Verbindung der Latiner mit Rom zu gründen.

Schließlich muß ich noch gegen eine Beschuldigung U.s (S. 10) protestieren, als ob ich eine von ihm (Skopas S. 254) beigebrachte Stelle des Aristides (52 p. 776 Dind.) nicht im Zusammenhange nachgelesen hätte. Er würde mir schwerlich diesen Vorwurf gemacht haben, wenn er bemerkt hätte, daß ich sein falsches Zitat (p. 770 anstatt 776) stillschweigend berichtigt habe. Dort heißt es nun: (*πῶς εἰκὸς*) *κατὰ μὲν τοὺς χρόνους τοὺς Περσικοὺς*

τοσαύτην αἰδῶ παρὰ τῶν βαρβάρων ὑπάρχειν τῇ Ἀρτέμιδι, ἡνίκα δ' αὐτός τε ὁ νεὼς μείζω ἢ πρόσθεν ἕστηκεν, ἀρχή τε ἡ μεγίστη πασῶν καὶ ἅμα σεμνοτάτη καθέστηκε κ. τ. λ. Es stehen sich hier also ganz allgemein die Zeiten des Aristides und die persischen gegenüber, und die Ehrfurcht der Perser erhält ihre bestimmte Beziehung durch die Nachricht Solins über die Schonung des Tempels zur Zeit des Xerxes. Daß man „unter den persischen Zeiten nicht etwa die Zeit vor den Perserkriegen allein (richtiger: die Zeit der Perserkriege bis Ol. 75, 2 = 479 v. Chr.), sondern auch nach dem Frieden des Antalkidas bis auf Alexanders Eroberung zu verstehen hat“, ist keineswegs ausgesprochen, und dem Wortlaute nach ist es daher, wie ich sagte, nicht nötig, den Ausdruck *μείζων* auf eine Vergrößerung durch Deinokrates zu beziehen, sofern schon der alte Tempel nach Xerxes nicht nur vollendet, sondern bereits vergrößert wurde. Sollte aber wirklich Aristides nur den Gegensatz zwischen altem und neuem Tempel im Auge haben, so stände seine Angabe mit dem ausdrücklichen Zeugnisse des Strabo im Widerspruch, und wir müßten dann *μείζων* als einen allgemeinen rhetorischen Ausdruck in dem Sinne von: großartiger, glänzender, dem *ἀμείνων* des Strabo entsprechend auffassen.

Der Beginn des ephesischen Tempelbaues.

S. 25 wiederholt U. seine Behauptung, daß der ephesische Tempel durch den Tyrannen Pythagoras gegründet sei zur Entsühnung des Frevels an einer Jungfrau, die er *καταφυγοῦσαν εἰς τὸ ἱερὸν* dort aushungerte (Suid. v. *Πυθαγόρας*). Denn *τὸ ἱερόν*, der „bekannte“ Tempel, könne in Ephesos nur der der Artemis sein, und seine Entweihung könne nur wieder durch einen Tempel derselben Göttin gesühnt worden sein. Im Zusammenhange lauten die Worte: *παμπόλλους ἐν τοῖς ναοῖς ἀπέκτεινεν· ἑνὸς δὲ τὴν θυγατέρα καταφυγοῦσαν εἰς τὸ ἱερὸν ἀναστῆσαι μὲν αὐτὴν βιαίως οὐκ ἐτόλμησε. . . .* Wie kann hier, wo unmittelbar *ἐν τοῖς ναοῖς* vorhergeht, bei *εἰς τὸ ἱερὸν* gerade an das Artemisheiligtum gedacht werden? *τὸ ἱερὸν* ist hier, ähnlich wie bei Herodot IX 57, der heilige Raum im Gegensatz von *τὸ βέβηλον*. Und würde die Gründung des berühmten Tempels nachher mit den Worten abgetan werden, daß das delphische Orakel befiehlt: *νεὼν ἀναστῆσαι*?

Auf die übrigen politischen Betrachtungen, an welche sich ähnliche Phantasien über die Erbauung des älteren milesischen Tempels anschließen, hier näher einzugehen, halte ich für völlig überflüssig. Es fehlt uns jeder positive Anhalt, sie mit den wenigen Nachrichten über die Erbauung des Tempels selbst in Verbindung zu bringen; und die Geschichte der einzelnen Tyrannen kann uns hier um so weniger kümmern, als ja der Tempel nicht einmal von Ephesos allein, sondern als Bundesheiligtum gemeinsam von den ionischen Städten Asiens errichtet wurde.

„Wenn man endlich erst Ol. 50 [580 v. Chr.] zu bauen anfing, so wären rings um Ephesos alle Städte schon mit ansehnlichen Tempeln geschmückt gewesen, ehe die Hauptgöttin Kleinasiens einen ihrer würdigen erhielt“: U. S. 17. Tempel gab es allerdings schon vor Ol. 50 in allen bedeutenderen Städten Kleinasiens, so gut wie in Deutschland Kirchen vor Erfindung des romanischen oder gotischen Baustils. Aber darum waren noch nicht alle diese Tempel Werke des ausgebildeten dorischen oder ionischen Baustils, so wenig wie jene Kirchen gotische Dome. Über die von

U. zitierten Beispiele mag aber folgendes bemerkt werden: Wenn nach Herodot I 19 Alyattes in Assesos statt eines durch Zufall verbrannten Tempels gleich zwei neue errichten ließ, so haben wir gewiß nicht an großartige Prachtbauten zu denken. Necho stiftete nach Herodot II 159 sein Kriegsgewand dem Apollo *ἐς Βραγχίδας*. Folgt daraus etwa, daß damals dort schon ein architektonisch bedeutender Tempel existierte? Der Tempel in Klaros war bedeutend in der Anlage, aber nach Pausanias VII 5, 4 unvollendet; wann er begonnen wurde, ist mir wenigstens unbekannt. Der Tempel von Phokäa (Paus. ib.) ward von den Persern verbrannt; ob er Ol. 50 existierte, wissen wir nicht. Der Heraklestempel von Erythrä (ib.) war interessant *κατὰ ἀρχαιότητα*; allein wann er erbaut wurde, ist ebenfalls unbekannt. Das sind die Beweise, welche U. für kleinasiatische Tempelbauten vor Ol. 50 anführt. Wären sie aber auch sämtlich besser gewählt, so würden sie doch für den Tempel in Ephesos nichts beweisen. Denn wann erhielt z. B. der oberste Nationalgott der Hellenen, der Zeus in Olympia, einen seiner würdigen Tempel? Nach U.s eigenen Untersuchungen nicht bald nach Ol. 50, wie man früher annahm, sondern um die 80. Olympiade.

Resultate für die Zeitbestimmung des Theodoros.

Die Resultate für die Zeitbestimmung des Theodoros, die ich in meiner früheren Abhandlung aus der Geschichte der Tempelbauten abgeleitet hatte, bleiben also ihrem vollen Umfange nach bestehen. — Auf die Fragen nach der Genealogie des Theodoros und Rhoikos nochmal ausführlich einzugehen, unterlasse ich, da der Tatbestand hinlänglich erörtert ist. Es handelt sich dabei einfach darum, ob wir hinsichtlich der Genealogie eines bekannten Künstlers dem Pausanias, der sich mit solchen Fragen eingehend beschäftigt hat, oder dem Diodor, dessen Nachricht wenigstens indirekt auf ägyptische Erzählungen zurückgeht, und Diogenes Laërtius mehr Glauben schenken, und ob wir wegen dieser Gewährsmänner zwei Theodore annehmen wollen, während nicht nur bei Pausanias, sondern auch bei Herodot, Plinius, Athenäus u. a. bis herunter zu Tzetzes ebensowenig wie bei Diodor und Diogenes selbst sich über einen zweiten Theodoros auch nicht die geringste Andeutung findet. — Nur einige Nebenpunkte sind noch zu berühren. Ich hatte (Kstlgsch. II 385) darauf hingewiesen, daß Theodoros durch den Zusatz *ὁ Σάμιος* als „der bekannte“ bezeichnet werde, während weder der jüngere Kanachos *ὁ Σικυώνιος*, noch der jüngere Polyklet *ὁ Ἀργεῖος* genannt werde. Diese Parallelen will U. S. 6 nicht gelten lassen. Richtig ist allerdings, daß der ältere Kanachos bei Pausanias nur einmal (VII 18, 10) *ὁ Σικυώνιος* genannt wird; wo er das erste Mal erwähnt wird (II 10, 4), heißt er *K. Σ.*, aber der Mangel des *ὁ* wird hier reichlich aufgewogen durch den Zusatz: *ὃς καὶ τὸν ἐν Διδύμοις τοῖς Μιλησίων καὶ Θηβαίοις τὸν Ἰσμήνιον εἰργάσατο Ἀπόλλωνα*, und mit Rücksicht hierauf durfte er ihn an einer dritten Stelle (IX 10, 2), wo wiederum von diesen beiden Bildern die Rede ist, K. ohne jeden weiteren Zusatz nennen. Der jüngere Kanachos dagegen heißt zwar auch einmal (X 9, 10) einfach K., weil seine Beschäftigung am Siegesdenkmal von Ägospotamoi keine Verwechslung mit dem älteren zuließ; aber bei der ersten Erwähnung (VI 13, 7) heißt eine Statue *ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ Ἀργείῳ Πολυκλείτῳ διδαχθέντος*. Das einmalige *ὁ* bei dem älteren hat also doch seine bestimmte Bedeutung. Polyklet sodann heißt nicht nur VI 13, 3 und 7, wie U. an-

gibt, ὁ Ἀργεῖος, sondern auch V 17, 4. Wenn aber U. hinzufügt: „der jüngere aber auch VIII 31, 4, wie unzweifelhaft ist und von Brunn I 281 selbst anerkannt ist", so ist das nicht ganz genau. Denn S. 213 habe ich den von Pausanias erwähnten Zeus Philios nur ganz bedingungsweise dem jüngeren Polyklet zugesprochen, und hätte ich damals auf den Artikel τοῦ geachtet, so würde meine Entscheidung wahrscheinlich anders ausgefallen sein. Denn an sich steht nichts der Annahme entgegen, daß diese Statue bei der Gründung von Megalopolis, ebenso wie manche andere Werke, aus einer anderen Stadt Arkadiens dorthin versetzt wurde, ja es ist sogar wahrscheinlich; denn wir finden bei Pausanias aus der Gründungszeit zwar eine Gruppe der Athener Kephisodot und Xenophon (X 30, 10) und zahlreiche Arbeiten des der attischen Schule sich anschließenden Messeniers Damophon, aber kein einziges Werk der sikyonisch-argivischen Schule.

Daß zwei Theodore zu scheiden und der ältere als Erfinder des Erzgusses vor Ol. 50 [580 v. Chr.] gelebt haben müsse, will endlich U. (S. 27) aus einigen Nachrichten beweisen, die für die Existenz des Erzgusses vor dieser Zeit Zeugnis ablegen sollen. Nach Herodot (V 82) erhalten die Epidaurer ein Orakel, daß sie die Bilder der Damia und Auxesia nicht χαλκοῦ ἢ λίθου, sondern ξύλου machen sollen. Daraus soll hervorgehen, daß man damals den Erzguß kannte; „denn an die alte Hämmerkunst wird man nicht denken wollen". Ich sehe nicht ein, warum nicht? — Ferner wird aus Herodot I 24 Ἀρίονος ἀνάθημα χάλκεον οὐ μέγα ἐπὶ Ταινάρῳ, ἐπὶ δελφῖνος ἐπεὼν ἄνθρωπος als jedenfalls vor Ol. 50 entstanden angeführt. Herodot spricht allerdings von einem ἀνάθημα. Die von Älian v. h. XII 45 mitgeteilte Inschrift ist aber keine Weihinschrift. Und glaubt denn U. wirklich, daß Arion selbst dieses Werk aufgestellt habe? Vgl. Paulys Realenzykl. u. Arion. — Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß U., wenn er an einer anderen Stelle (S. 41) zum Beweise des Satzes, daß „Phalaris sogar Erzwerke von Attika nach Sizilien kommen läßt", sich auf Tzetzes Chil. I 646 beruft, sich mindestens ungenau ausdrückt. Tzetzes nennt den Perilaos, den Künstler des famosen Stiers, einen Athener, und sagt von ihm, daß er sein Werk dem Phalaris gebracht habe. Von anderen Erzwerken ist dabei nirgends die Rede.

Schließlich muß ich an dieser Stelle noch eine kurze Verwahrung gegen mögliche Mißverständnisse einlegen (vgl. U. S. 28 u. 29). Hirschfeld (tituli statuar. p. 30 fg.) hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß, wo der Vater eines Künstlers genannt wird, auch dieser für einen Künstler zu halten sei. Sofern dies richtig ist, waren allerdings auch Phileas, Vater des Rhoikos, Telekles, Vater des Theodoros, Eukleides, Vater des Smilis, Künstler. Aber wie Charmides als Vater des Phidias, wie die Väter von Mengs, Cornelius, Schwanthaler für die Kunstgeschichte durchaus nicht in Betracht kommen, sondern gewisse Kunstrichtungen sich erst nach den Söhnen bestimmen, so werden wir uns hüten müssen, die epochemachenden Anfangspunkte der Kunstübung von Samos und Ägina dieser Väter wegen um eine Generation zurückzudatieren. Eine gewisse Übung der Kunst wird dort, wie an vielen anderen Orten Griechenlands, schon weit früher vorhanden gewesen sein. Die vom Handwerk, oder sagen wir: Kunsthandwerk losgelöste, selbständige, ihre eigenen rein künstlerischen Ziele verfolgende Kunst beginnt erst bei den Söhnen. Darin aber beruht gerade das Eigentümliche der Stellung des

Theodoros, daß er in einem Teile seiner Arbeiten (dem Krater, dem Weinstock u. a.) sich prinzipiell von der früheren Zeit nicht unterscheidet, sondern diese nur etwa in vollendeter Durchführung übertrifft, dagegen durch seinen Anteil an der Erfindung des Erzgusses uns zugleich als einer der Begründer einer durchaus neuen, wenn auch in ihren Anfängen noch unbeholfenen Kunstentwickelung entgegentritt. Mit Rücksicht auf dieses Verhältnis durfte ich (Kstlgesch. II 386) sagen, daß selbst eine relativ große künstlerische Vollendung der ersteren Arbeiten (relativ: nicht im Verhältnis zur Kunst des perikleischen Zeitalters, wie U. S. 7 meine Worte deuten will, sondern im Vergleich mit den ältesten Gußwerken) noch keinen Beweis abgibt, daß sie notwendig einer jüngeren Zeit als diese letztere angehören müssen. Immerhin, mag in den Worten Herodots über den Krater (I 51): *οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι*, wie U. S. 2 sagt, „die Bewunderung des Kunstwertes deutlich vor Augen liegen", so nennt auch doch derselbe Herodot (I 25) den Untersatz des Glaukos: *θέης ἄξιον διὰ πάντων τῶν ἐν Δελφοῖσι ἀναθημάτων*, ohne daß jemand daran gedacht hätte, ihn in die Zeit nach Erfindung des Erzgusses herabzurücken.*)

Smilis.

„Förster (über die ältesten Herabilder S. 18) hat einleuchtend gezeigt, daß aus der Stelle bei Pausanias V 17 nicht folgt, Smilis habe gleichzeitig mit den Schülern des Dipoinos und Skyllis um Ol. 60 [540 v. Chr.] gearbeitet": U. S. 28. Pausanias nennt zuerst die *ἔργα ἁπλᾶ*, Zeus und Hera, doch wohl die eigentlichen Tempelbilder. Es folgen dann eine Reihe kleinerer Gruppen, sämtlich von altertümlicher Kunst, meist mit Angabe der Künstler; endlich (*χρόνῳ δὲ ὕστερον*) verschiedene Werke aus späterer Zeit. Es ist nun allerdings nicht leicht, einen ideellen Zusammenhang unter denselben nachzuweisen; aber dieselbe Schwierigkeit zeigt sich bei anderen Götterversammlungen, z. B. am Grabe des Hyakinthos (Paus. III 19, 4), bei verschiedenen Vasenbildern (vgl. Welcker A. D. V Taf. 24), und doch wird niemand leugnen, daß hier ein Zusammenhang vorauszusetzen ist. Neben den unter diesen Gruppen befindlichen Horen des Smilis steht nun aber ein Bild der Themis *ἅτε μητρὸς τῶν Ὡρῶν* von der Hand des Dorykleidas. Es ist also Willkür, wenn Förster die Horen in eine engere Verbindung (eine weitere gebe ich natürlich zu) mit Zeus und Hera setzt, sie dagegen von der Themis loslösen will, und wir werden daher Horen und Themis so lange als zusammengehörig betrachten dürfen, bis zwingende Gründe für eine Trennung bei-

*) Den Krater weihte Alyattes nach Delphi infolge einer Krankheit, die ihn in der 43. Ol. [608—605 v. Chr.] befallen hatte (Herodot I 19); den Glaukos aber setzt Eusebius in die 22. Ol. [692 v. Chr.]. Es ist zwar nicht unmöglich, daß Alyattes ein Stück aus älterem Familienbesitz geweiht habe, aber nicht gerade wahrscheinlich. Nun macht mich bei Gelegenheit einer Anfrage über Phalaris A. Schöne auf die häufig wiederkehrenden Fälle von doppelter chronologischer und historischer Tradition im Eusebius-Hieronymus aufmerksam. Bei Phalaris beträgt die Differenz 21 Olympiaden: Ol. 31 und 52. Ich vermag die Sache jetzt nicht weiter zu verfolgen. Sollte aber nicht etwa die Angabe über Glaukos einer der älteren Datierungsweise entsprechenden Quelle entnommen sein? In der jüngeren würde dann der 22. die 43. Olympiade entsprechen, also gerade die Zeit der Krankheit des Alyattes.

gebracht sind. Diese sind aber bis jetzt nicht vorhanden; für die Gleichzeitigkeit spricht vielmehr der Umstand, daß wir ein zweites Werk des Smilis, die samische Hera, nach unseren Bestimmungen über die Zeit des Tempelbaues ebenfalls in die fünfziger Olympiaden setzen dürfen. U. will jedoch auch dieses Bild durch eine neue Kombination in die vierziger Olympiaden hinaufrücken. Nach Aëthlios nämlich bei Clemens Alex. protr. 46 war das Bild der samischen Hera, früher ein Brett, ein *ἄγαλμα ἀνδριαντοειδές*, und zwar *ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος*. Einen Prokles in Samos kennen wir nur als Führer der ionischen Einwanderung im elften Jahrhundert. Nach U. soll nun aber „überhaupt kein Fürst von Samos, sondern ein Regent des Vaterlandes des Smilis gemeint“ sein, nämlich Prokles, Tyrann von Epidauros (640—600), von welchem damals Ägina abhängig war. Allein wenn wir bei einem samischen Schriftsteller einen Herrscher Prokles erwähnt finden, werden wir doch nicht wohl umhin können, an den Samier zu denken, mag derselbe nun mit Recht oder irrtümlich zitiert werden. Und warum soll Aëthlios den Herrscher von Epidauros erwähnen, wenn er, wie wir ziemlich sicher behaupten können, den äginetischen Künstler gar nicht nannte? Denn wenige Zeilen später zitiert Clemens den Smilis nicht aus Aëthlios, sondern aus einem anderen Gewährsmanne: Olympichos. Ich wage über das Verhältnis des *ἄγαλμα ἀνδριαντοειδὲς* bei dem ersteren zu dem *ξόανον* des anderen, worüber Förster S. 22 ff. ausführlich handelt, keine bestimmte Entscheidung, obwohl ich es recht wohl für möglich halte, daß das Bild des Smilis, der ja auch bei Pausanias als Zeitgenosse des Daidalos im Zwielicht der Sage erscheint, von Aëthlios in die Zeit des samischen Prokles hinaufgerückt wird, gerade sowie wohl Madonnen von ausgesprochen byzantinischem Typus dem Evangelisten Lukas beigelegt werden; — jedenfalls aber hat die Hypothese von U. so wenig etwas Zwingendes, daß es nicht gestattet sein könnte, auf dieselbe weitere Schlüsse zu bauen.

Endoios.

Für die Zeitbestimmung dieses Künstlers glaubt U. S. 30 noch einige neue Momente beibringen zu können. Es gebe einen gleichnamigen Künstler in der 93. Ol. [408—405 v. Chr.], wahrscheinlich einen Enkel des durch eine athenische Inschrift aus den siebziger Olympiaden bekannten Endoios, und es habe also nichts Befremdliches, wenn dieser ältere Künstler c. Ol. 55 bis 58 [560—545 v. Chr.] einen gleichnamigen Großvater gehabt hätte. Jener jüngste „Künstler“ ist ein Steinmetz, der an der Kannelierung der Säulen des Erechtheums arbeitet. Der Name aber ist von Rhangabé falsch ergänzt, da vor .... *δοιος* nicht zwei, sondern vier Buchstaben fehlen; vgl. Stephani in den Ann. d. Inst. 1843, tav. L, II A 52. Lassen wir also diese Genealogie aus dem Spiele. — Hören wir weiter: Die Phokäer nahmen bei ihrer Flucht vor Harpagos aus Ephesos ein Aphidryma der dortigen Artemis mit: Strabo IV 179. Daraus folgert U., daß Endoios vor dieser Zeit (Ol. 59) gelebt haben müsse; was richtig sein würde, wenn das Bild des Endoios nachweislich das älteste wäre, welches in Ephesos existierte. Dafür aber fehlt uns jeglicher Beweis, und es ist sogar unwahrscheinlich, daß das uralte Heiligtum selbst vor dem Tempelbau des Chersiphron ohne irgend ein altes Kultusidol bestanden haben sollte. Damit aber fällt die Konsequenz für die Zeitbestimmung des Künstlers.

Über den Tempel von Tegea, in dem sich ein anderes Werk des Endoios befand, hören wir U. selbst (S. 30): „Pausanias (VIII 45, 4) unterscheidet nur den alten, der Sage nach von Aleos gegründeten Tempel von dem Gebäude des Skopas. Mir bleibt es zwar wahrscheinlich, daß der Bau des Ol. 96,2 [395 v. Chr.] abgebrannten Tempels zur Zeit der größten Macht von Tegea, zwischen Ol. 46,1 und 58,1 [596—548 v. Chr.], wohl zwischen Ol. 52 und 55 [572—557 v. Chr.] wegen des großen Sieges über die Spartiaten ausgeführt worden ist; sicher aber ist nur aus Herod. IX 70, daß er zur Zeit der Perserkriege schon bestand." Nachdem dann aber Endoios wegen des ephesischen Bildes zwischen Ol. 50—60 [580—540 v. Chr.] angesetzt worden ist, heißt es eine halbe Seite später: „Es unterliegt nunmehr keinem Zweifel, daß der Tempel der Athena Alea ebenfalls mit Recht von mir in die Mitte der fünfziger Olympiaden verlegt wurde." Und das schreibt U., nachdem er selbst einen früheren Irrtum berichtigt und nachgewiesen hat, daß bei Pausanias unter dem in der 96. Ol. abgebrannten Tempel der alte aus der Sagenzeit des Aleos zu verstehen sei. Woher hat er denn nun die Kunde, daß zwischen diesem und dem Tempel des Skopas überhaupt noch ein anderes Gebäude errichtet worden ist?

Dipoinos und Skyllis.

S. 34—35 sucht U. seine Kombination über die Zeit der Künstler zwar aufrecht zu erhalten, fügt aber selbst hinzu: „Diese Vermutung halte ich noch für wahrscheinlich, für die Kunstgeschichte ist sie gleichgültig." Ich wiederhole: sie ist nicht nur gleichgültig, sondern vollkommen haltlos. Denn was soll es heißen: „Das steht alles geschrieben; das einzige, was ich dazu getan habe, besteht außer der durch den Synchronismus gegebenen Nennung des Kleisthenes aus der Vermutung, daß jene Verfeindung in den politischen Verhältnissen ihren Grund hatte." Der Synchronismus ist ja eben der Punkt, der bestritten wird; und von den „politischen Verhältnissen" ist in der betreffenden Stelle des Plinius (36, 9) durchaus nicht die Rede; ja die Worte: simulacra publice locaverant Sicyonii widersprechen geradezu der Annahme, daß ein Tyrann die Bestellung machte, und wenn die Künstler iniuriam questi abiere in Aetolos, so liegt darin keineswegs, daß die Künstler einem Tyrannen bei seiner Vertreibung folgen mußten. Ich muß also gegen jedwede Folgerung aus dieser Kombination auf das entschiedenste protestieren.

„Desto bedeutender ist aber das Datum bei Plinius" (S. 35). Dieser sagt a. a. O.: inclaruerunt . . . etiamnum Medis imperantibus priusque quam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est Olympiade circiter L. Ich hatte gesagt, daß diese Worte uns zwischen Ol. 50 und 55 [580—560 v. Chr.], d. h. dem Regierungsantritte des Kyros noch ziemlich freien Spielraum lassen; U. meint: „Die Billigkeit verlangt, daß wir denselben Spielraum auch nach rückwärts bis Ol. 45 [600 v. Chr.] gestatten. Doch nicht ganz: denn wir entfernen uns dadurch von dem Terminus, welcher Plinius als Ausgangspunkt dient, dem Regierungsantritte des Kyros, um weitere zwanzig Jahre. Doch das ist Nebensache. Denn U. behauptet weiter: „Einen Beweis, daß die Datierung so schwankend oder falsch ist, hat Brunn nicht angetreten, der Sprachgebrauch des Schriftstellers widersetzt sich der laxen Auslegung des Wortes circiter"; und S. 36: „Also der Ausdruck circiter enthält nicht eine

ungefähre, sondern eine genaue Zeitbestimmung." Ich hatte diese Behauptung schon früher in einem anonymen Artikel des dem Philologus beigegebenen philologischen Anzeigers gelesen, aber nicht für notwendig erachtet, den Gegenbeweis zu liefern, daß circiter auch heutzutage noch immer wie bisher „ungefähr" bedeutet. Da aber jetzt U. den Satz mit einem großen Apparat von Zitaten zu verteidigen unternimmt, so wird man mir verzeihen, wenn ich hier ausführlicher sein muß, als mir selbst lieb ist. Doch werde ich mich auf die elf Stellen für circa und circiter beschränken, andere Angaben aber mit prope, fere u. a. aus dem Spiele lassen.

1. Plinius 2, 37: Pythagoras Samius primus deprehendit olympiade circiter XLII, qui fuit urbis Romae annus CXLII. Statt einer genauen Zeitbestimmung haben wir hier einen groben Irrtum des Plinius, da wir statt Ol. 42 weit eher 62 erwarten sollten. Das Jahr der Stadt aber ist nach einfacher Multiplikation hinzugefügt, wie sich daraus ergibt, daß 142 d. St. nicht Ol. 42, 1, wie U. rechnet, sondern dem letzten Jahre dieser Olympiade entspricht.

2. 13, 101. Theophrastus, qui proximus a magni Alexandri aetate scripsit haec circa urbis Romae annum CCCCXL; vgl. 15, 1: Theophrastus . . . urbis Romae anno circiter CCCCXL. Nämlich Nicodorus, dem Theophrast eine Schrift widmete, war Archon urbis nostrae CCCCXL anno: 3, 58. Da aber die Widmung nicht in diesem Jahre stattzufinden brauchte (vgl. Theophr. de caus. plant. I 195), so setzt Plinius aus diesem Grunde und nicht, wie U. meint, weil die Jahresanfänge nicht übereinstimmen, in den beiden ersten Stellen circa und circiter, um seine Angabe nicht als eine genaue, sondern als eine approximative zu bezeichnen.

3. 14, 73: Erasistrati maximi medici auctoritas, circiter CCCCL anno urbis Romae. „Warum gerade dieses Jahr angegeben wird, weiß ich nicht." Die Angabe ist eben durch circiter als eine ungefähre hingestellt, und entspricht nicht genau, sondern in runder Zahl der 120. Ol., die ebenfalls Durchschnittszahl ist.

4. 16, 235: ein Lotos in Rom nunc circiter annum D habet, weil er 379 d. St., also etwa 480 Jahre, ehe Plinius schrieb, schon vorhanden war: incertum ipsa quanto vetustior. Daher die runde Zahl 500.

5. 18, 307: eine Bohne soll sich von Pyrrhus Zeit bis zum Piratenkriege des Pompejus erhalten haben annis circiter CCXX. Die Zeit des letzteren ist sicher; die Regierung des Pyrrhus dagegen umfaßt einen längeren Zeitraum: darum keine bestimmte Jahreszahl, sondern circiter.

6. 30, 10: Medizin und Magik blühen durch Hippokrates und Demokrit circa Peloponnesiacum Graeciae bellum, quod gestum est a CCC urbis nostrae anno. U. ändert: CCCXXIII, weil Gellius XVII 21, 16 dieses Jahr als Anfangsjahr nenne. Aber auch durch dieses Zitat, welches wir kaum nötig haben, verliert die Änderung nichts von ihrer Gewaltsamkeit. Liegt nicht eine Flüchtigkeit des Plinius, sondern ein Fehler der Handschriften vor, so wäre es wohl einfacher zu schreiben: gestum erat CCCL urbis anno, wodurch gerade das Endjahr bezeichnet würde. Aber auch dann fällt die Blüte nicht in dieses Jahr, sondern circa Pel. bellum, d. h. zwischen Anfang und Ende.

7. 33, 27: Polykrates wird circiter CCXXX urbis annum getötet. U. ändert wiederum: CCXXXII, nicht nur willkürlich, sondern geradezu mit

Unrecht. Denn durch circiter will ja Plinius andeuten, daß er nur etwa eine Olympiade, nicht das genaue Jahr im Auge hat.

8. 33, 83: Gorgias setzt sich eine goldene Statue LXX circiter Olympiade; nach Spengel: LXXX; nach Bergk: LXXXX. Schon daraus erhellt, daß es sich nicht um eine bestimmte Jahreszahl, sondern um eine ungefähre handelt.

9. 34, 49: Phidias blüht olympiade LXXXIII, circiter CCC nostrae urbis anno. U. schreibt CCCV, wiederum willkürlich. Denn die 83. Olympiade stimmt bis auf eine Differenz von wenigen Jahren mit der runden Zahl 300.

10. 35, 55: circa Romuli aetatem muß Bularchos für Kandaules gemalt haben: denn Kandaules soll in demselben Jahre wie Romulus gestorben sein. Also auch hier stellt Plinius nur einen allgemeinen Synchronismus für die Zeitbestimmung des Bularchos auf.

11. 36, 15: (statuaria et pictura) cum Phidia coepit LXXXIII olympiade, post annos circiter CCCXXXII (nach Beginn der Olympiaden). Plinius multipliziert einfach, während die Oberflächlichkeit der ganzen Bestimmung noch besonders aus dem coepit hervorleuchtet.

Das sind die Beispiele, durch welche U. beweisen will, daß „der Ausdruck circiter nicht eine ungefähre, sondern eine genaue Zeitbestimmung enthält“. Ich bleibe also bei meiner Behauptung: wenn Plinius sagt: „Dipoinos und Skyllis wurden berühmt noch zur Zeit der Mederherrschaft und vor dem Regierungsantritt des Kyros, d. h. ungefähr in der 50. Olympiade“, so ist uns hier ein gewisser Spielraum zwischen Ol. 50 und 55, des Kyros Regierungsantritt, um so mehr gelassen, als Plinius die Zahl überhaupt nur vergleichungsweise und in deutlicher Beziehung zu etiamnum und priusquam hinzufügt.

Ich nahm daher approximativ Ol. 48,1 [588 v. Chr.] als Geburtsjahr der Künstler an, die demnach beim Regierungsantritt des Kyros 29 Jahre alt gewesen wären. U. meint nun (S. 33), daß sie nach dieser Voraussetzung „unmöglich vor Ol. 55—56 nach Sikyon kommen konnten. Denn ihre Kunst haben sie doch in Kreta gelernt und als Meister geübt“. Ersteres ist wahrscheinlich, weil sie Daidaliden genannt werden; letzteres wird nirgends gesagt; ja es wird nicht einmal irgend ein Werk von ihnen als in Kreta befindlich angeführt. „Schwerlich sind sie jünger als 25 Jahre gewesen, als sie selbständig wurden.“ Auch das ist nicht nötig: Bernini führte seine Gruppe des Apollo und der Daphne mit 18 Jahren aus; Schwanthaler erhielt den Auftrag zu seinem Tafelaufsatze mit 21 Jahren; Schadow wurde sogar mit 24 Jahren schon Professor. „Sie haben den parischen Marmor (Plin. 36, 14), ehe sie nach Griechenland gingen, an Ort und Stelle kennen gelernt.“ Bei Plinius steht davon nichts, sondern nur, daß sie in parischem Marmor arbeiteten, und „für den Aufenthalt im Osten etwa vier Jahre“ zu rechnen, ist demnach durch nichts geboten. Also nicht in einem Alter von 29—30, sondern ebensogut von 20—25, d. h. Ol. 53—54 [568—561 v. Chr.], konnten sie nach Sikyon kommen. Daß sich ihnen dort „eine Aussicht auf große Unternehmungen eröffnete“, ist wiederum eine reine Supposition. Bei Plinius ist nur von vier (voraussichtlich zu einer Gruppe gehörigen) Statuen die Rede, zu deren teilweiser Ausführung (denn vor der Vollendung verließen sie Sikyon) zwei Künstler „einige Jahre“ wiederum nicht unbedingt

notwendig hatten, so daß sie frühestens Ol. 56—57 [556—549 v. Chr.] nach Ambrakia hätten kommen können. „Dort bildeten sie einen Schüler Polystratos", bekannt durch eine Statue des Phalaris, welcher höchst wahrscheinlich Ol. 56,2 [555 v. Chr.], spätestens Ol. 57,1 [552 v. Chr.] starb. Damals waren sie nach meiner Annahme 34—36 Jahre, konnten also recht wohl schon einen tüchtigen Schüler haben. Allein — ich lese eben noch einmal nach, was ich in der Künstlergeschichte über Polystratos gesagt hatte: „Ein Künstler aus Ambrakia gerade in dieser Zeit müßte auffällig erscheinen, wüßten wir nicht aus Plinius, daß Dipoinos und Skyllis während der Unterbrechung ihres Aufenthaltes in Sikyon sich dorthin gewendet hatten." Ich hatte mich ziemlich vorsichtig, aber doch immer noch nicht vorsichtig genug ausgedrückt. Denn während ich nur allgemein auf die Möglichkeit gewisser Beziehungen zwischen den Künstlern hingedeutet, ist meine Äußerung Anlaß geworden, daß U. sofort den Polystratos zu einem Schüler der Kretenser macht, wovon weder bei Tatian noch bei mir ein Wort gesagt ist. Was mir früher auffällig erschien, erklärt sich vielleicht einfacher daraus, daß Ambrakia, erst von den Kypseliden gegründet, als junges und aufstrebendes Gemeinwesen auch künstlerische Kräfte in Anspruch nahm und dieselben teils unter seinen Bürgern erweckte, teils aus der Fremde heranzog. Was wir aber über den einheimischen, und was wir über die fremden Künstler wissen, steht so unvermittelt nebeneinander, daß wir daraus Folgerungen für die Zeitbestimmung des Dipoinos und Skyllis zu ziehen in keiner Weise berechtigt sind.

Nach diesen Erörterungen habe ich also nicht einmal nötig, einen besonderen Nachdruck auf die Nachricht des Moses von Chorene über Werke der beiden Künstler zu legen. U. (S. 32) verwirft die ganze Erzählung; und daß in dem Bericht über Artases und Kyros große Verwirrung herrscht, läßt sich allerdings nicht leugnen. Daß es sich jedoch um die Geschichte des Kroisos handelt, geht aus dem weiteren Verfolg der Erzählung bei Moses deutlich hervor, und der Glaube an einen positiven historischen Kern muß gerade dadurch verstärkt werden, daß zwei Künstler mit Angabe ihres Vaterlandes genannt werden, deren Namen wegen ihrer minderen Berühmtheit nicht, wie etwa anderwärts der des Phidias aus verworrenen und falschen Lokaltraditionen, sondern aus guter Quelle entnommen sein mußten, möglicherweise von der Inschrift, die sich an der Statue des Herakles als einer Hauptfigur der Gruppe befinden mochte. Sofern also der Nachricht des Moses die Tatsache zugrunde liegt, daß Kyros Werke des Dipoinos und Skyllis aus dem Reiche des Kroisos wegführte, würde sich daraus sehr wohl erklären, weshalb bei Plinius, resp. in den Quellen, auf die seine Angabe zurückgeht, die Zeit der Künstler gerade nach der Regierungszeit des Kyros bestimmt wird. Doch bleiben wie gesagt, auch von der Nachricht des Moses abgesehen, meine Zeitbestimmungen der beiden Künstler unverändert.

Daraus folgt endlich, daß ich keinen Grund habe, meine Aufstellungen über die Zeit des Kallon zu modifizieren. Sollte die von U. S. 40 ausgesprochene Vermutung, daß Pausanias nicht den dritten Messenischen, sondern den Perserkrieg mit dem ersten Messenischen verwechselt habe, das Richtige treffen, so würden damit die chronologischen Endpunkte zwischen Dipoinos und Kallon um vier Olympiaden näher zusammenrücken, wogegen ich durchaus nichts einzuwenden hätte. Streng beweisen läßt sich leider

die eine Verwechslung so wenig wie die andere, und auch bei meiner Darlegung konnte ich daher nur im Auge haben, die von mir aufgestellte Vermutung überhaupt als eine mögliche, mit anderen Tatsachen nicht in unlösbarem Widerspruche stehende nachzuweisen. Dadurch erledigen sich auch die Einwendungen, welche Overbeck (Ber. d. sächs. Ges. 1868 S. 78) gegen die einzelnen Ansätze meiner kunstgenealogischen Reihe von Ol. 48,1 [588 v. Chr.] und 79,3 [462 v. Chr.] erhebt. Denn mit Ausnahme der überlieferten Tatsache, daß Dipoinos vor Ol. 55,2 [559 v. Chr.] als Künstler bekannt war, und der Hypothese über die Lebensdauer des Kallon, welche eben bewiesen werden soll, sind alle übrigen Ansätze rein schematisch in sich wiederholenden Abständen eben nur zu dem Zwecke angenommen, um jene Schlußzahl als mit der Anfangszahl wohl vereinbar hinzustellen.

Die vorstehenden Erörterungen haben sich streng auf die chronologischen Grundlagen der Künstlergeschichte beschränkt. Der weitere Nachweis, daß die gewonnenen Resultate dem inneren Entwickelungsgange der griechischen Kunst in keiner Weise widersprechen, kann natürlich nicht hier, sondern nur im ganzen Zusammenhange der griechischen Kunstgeschichte gegeben werden.

Zur griechischen Künstlergeschichte.*)

(1880.)

Die Verdoppelung des Praxiteles und des Skopas.

Als ich vor nahezu vierzig Jahren anfing, mich mit der Geschichte der griechischen Künstler zu beschäftigen, war es eine meiner ersten Aufgaben, einer Reihe von Doppelgängern den Krieg zu erklären, welche das ganze Gebiet dieser Forschung in beunruhigender Weise unsicher machten. Es ist mir auch gelungen, einen doppelten Theodoros, einen doppelten Ageladas, einen doppelten (älteren) Polyklet glücklich aus der Welt zu schaffen. Die jüngere Generation der Archäologen scheint diesen früheren Zustand der Unsicherheit ganz vergessen zu haben und verrät eine bedenkliche Neigung, die Künstlergeschichte statt des beseitigten mit einem neuen Geschlechte von Parasiten zu bevölkern. Ob ein bis jetzt im Verborgenen schleichender Alkamenes sich ans Licht der Öffentlichkeit wagen wird, bleibt abzuwarten. Dagegen soll aus dem gesunden Fleische des Skopas, und noch entschiedener und umfassender aus dem des Praxiteles je ein gleichnamiger Vorfahre herausgeschnitten werden. Für einen älteren Praxiteles als Großvater des berühmten hatte sich bereits Benndorf in den Gött. gel. Anzeigen 1871 S. 606 ff., jedoch mit wissenschaftlicher Mäßigung, ausgesprochen. Weit über diese Grenzen geht dagegen W. Klein hinaus in den Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich IV S. 1 ff., und es erscheint daher an der Zeit, nicht nur gegen die einzelnen Ansichten, sondern gegen die ganze Behandlungsweise bestimmten Protest einzulegen.

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philolog. Classe, 1880, I 4 S. 435—486.

Um allen Unklarheiten möglichst vorzubeugen, mag zunächst bemerkt werden, daß ein Künstler Praxiteles aus römischer Zeit durch zwei Inschriften gesichert ist (A. Z. 1872 S. 28) [Löwy, Inschr. griech. Bildhauer Nr. 318. 319]. Auch an einem jüngeren Praxiteles als Zeitgenossen des Theokrit und vielleicht dem Enkel des bekannten ist nicht mehr zu zweifeln. Denn wenn auch die ungeschickte Scheidung eines älteren ἀνδριαντοποιὸς und eines jüngeren ἀγαλματοποιὸς beim Scholiasten des Theokrit den Verdacht nahe legte, daß der jüngere erst aus der Erwähnung bei Theokrit herausinterpretiert sei, so wird doch durch Benndorfs Hinweisung auf das früher übersehene Testament des Theophrast bei Diog. Laert. V 2, 14 seine Existenz unzweifelhaft bewiesen. Ein Versuch, Werke des berühmten Praxiteles auf ihn zu übertragen, ist, abgesehen von der durch Benndorf gestellten, aber von ihm selbst wohl nicht mehr festgehaltenen „Vorfrage" über den olympischen Hermes, meines Wissens nicht weiter gemacht worden. Selbst zwei Bilder der Nike unter Dreifüßen will Benndorf (S. 606) [vgl. jetzt Österr. Jahreshefte II, 1899, S. 265 ff.] dem berühmten zuschreiben, wenn auch die Schriftzüge des Epigramms, welches von ihnen handelt, auf die makedonische Epoche hinweisen sollen. Allein die ganze Inschrift scheint vielmehr auf einen Praxiteles als Weihenden, nicht auf den Künstler hinzuweisen.

Wenn also unsere Vorstellungen von dem berühmten Praxiteles durch den Nachweis eines Enkels desselben in keiner Weise beeinträchtigt werden, so müßte dies notwendig der Fall sein, sofern eine ganze Reihe von bedeutenden Werken, wie Klein will, dem ersteren abzusprechen und einem älteren, wahrscheinlich seinem Großvater, beizulegen wäre.

Man ist bei der Annahme dieses Großvaters von einer schon vielfach besprochenen Stelle des Pausanias (V 20, 2) ausgegangen, der zufolge Kolotes Schüler eines Praxiteles gewesen sei. Allerdings bieten alle Handschriften des Pausanias nicht diesen, sondern den Namen des Pasiteles dar; aber, sagt man, eine Verwechslung dieser beiden Namen sei ja bekanntlich öfter vorgekommen. Es muß indessen als kritische Regel festgehalten werden, daß meistenteils der unbekanntere Name in den bekannteren verschrieben wird, und so ist in der Tat bei Plinius der Name des Pasiteles mehrfach in den des Praxiteles korrumpiert worden, nicht umgekehrt. Schon aus diesem Grunde ist, abgesehen von anderen Erwägungen, bei Plin. 36, 35 der Name des Pasiteles von Detlefsen mit Recht wiederhergestellt worden. Die Veränderung des Namens bei Pausanias ist also von philologischer Seite keineswegs so unbedenklich, wie man gemeint hat: ebensowenig aber von seiten der Chronologie.

Praxiteles wird von Plinius in die 104., Kephisodot sein Vater in die 102., Kephisodot sein Sohn in die 121. Olympiade gesetzt. Ol. 104 muß hiernach, wenn nicht den Beginn der Tätigkeit, so doch etwa den Begriff inclaruit bezeichnen; und wir gewinnen demnach als ungefähre Grenzen für die Tätigkeit der drei Künstler:

Kephisodot I: Ol. 95—105 [400—360 v. Chr.],
Praxiteles: Ol. 102—112 [372—332 v. Chr.],
Kephisodot II: Ol. 110—121 [340—296 v. Chr.].

Die Tätigkeit eines Großvaters Praxiteles also würde etwa in Ol. 87—97 [432—392 v. Chr.] fallen müssen. Nun war aber um Ol. 87 Kolotes Gehilfe

des Phidias bei der Ausführung des Zeus zu Olympia; war er aber noch früher der Schüler eines anderen Meisters, so müßte dieser letztere schon in die Zeit zwischen Ol. 80—90 [460—420 v. Chr.] gehören. Unter solchen Voraussetzungen könnte also in dieser Familiengenealogie der Großvater Praxiteles nicht als Lehrer, sondern vielmehr nur als Schüler des Kolotes Platz finden. Hierdurch wird also die Einsetzung seines Namens in den Text des Pausanias, wie paläographisch-kritisch, so auch chronologisch haltlos.

Wegen chronologischer Bedenken, wenn auch nicht wegen dieser allein, mag hier sofort einer weiteren Hypothese Kleins (S. 8) gedacht werden. Plinius berichtet von Praxiteles 34, 71: Habet simulacrum et benignitas eius. Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur. Diese ganze Nachricht soll auf Mißverständnis beruhen: vielmehr habe Praxiteles in Gemeinschaft mit Kalamis, dieser die Rosse, er selbst gleichzeitig den Lenker gearbeitet. Zunächst ist die Hinweisung auf eine ähnliche Arbeitsteilung zwischen Kalamis und Onatas an dem Denkmal für Hierons Siege in Olympia (Paus. VI 12, 1) keineswegs zutreffend. Denn es handelt sich hier um die Denkmäler für drei verschiedene Siege, zwei mit dem Rennpferde (Ol. 73 [488 v. Chr.] und 77 [472 v. Chr.]), einen mit dem Viergespanne (Ol. 78) [468 v. Chr.], die erst nach seinem Tode von Deinomenes geweiht durch gemeinsame Aufstellung miteinander verbunden waren, sonst aber in keiner Weise einen künstlerischen Zusammenhang zu haben brauchten. Rein willkürlich ist sodann die Annahme, daß die Aufgabe, „ein so bewegtes Schema, wie das eines Wagenlenkers zu bilden, außerhalb der Grenzen der Kunst des Kalamis“ gelegen habe. Muß denn das Schema des Lenkers eines sicher nicht in vollem Laufe dargestellten Viergespannes ein bewegtes gewesen sein? Wie aber steht es mit der Zeit? Praxias, des Kalamis Schüler, war bereits vor Ol. 89 [424 v. Chr.] tot (Klg. I 247). Ein wichtiger, gewiß der bedeutendste Teil der Tätigkeit des Kalamis, fällt vor Ol. 80 [460 v. Chr.]. Ob sie überhaupt auch nur bis Ol. 85 [440 v. Chr.] gedauert, läßt sich in keiner Weise bestimmt behaupten. Und doch soll mit ihm der Großvater Praxiteles gemeinsam gearbeitet haben, dessen Tätigkeit überhaupt erst in der zweiten Hälfte der achtziger Olympiaden begonnen haben könnte? Die Erzählung des Plinius beruht sicher nicht auf einer eigenen Kombination dieses Autors, sondern ist so, wie sie vorliegt, aus einer älteren Überlieferung herübergenommen. Gern mögen wir in der Hinweisung auf die benignitas eine epigrammatische Pointe ohne historischen Wert erkennen. Für die Hinzufügung des Lenkers durch Praxiteles aber sind verschiedene Anlässe denkbar; es konnte z. B. wie schon Urlichs vermutet hat, der Lenker ursprünglich ganz gefehlt haben. Wenn wir nun aber den Anlaß nachzuweisen nicht imstande sind, was gibt uns das Recht, das Tatsächliche der Überlieferung, nämlich daß sich auf dem Gespanne des Kalamis ein Lenker von der Hand des bekannten Praxiteles befand, einer unbewiesenen Hypothese zu Liebe in Zweifel zu ziehen?

Die zweite Hauptstütze für die Annahme eines Großvaters soll Pausanias bieten, wenn er sogleich beim Betreten Athens (I 2, 4) die Statuen der Demeter, der Persephone und des Iakchos im Demetertempel nahe beim Pompeion erwähnt und hinzufügt: *γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους.* Denn da das attische Alphabet Ol. 94, 2

[403 v. Chr.] offiziell abgeschafft worden sei, so müßten die Statuen älter als diese Zeiten und könnten daher nicht Werke des bekannten Praxiteles sein. Der Schluß würde zwingend sein, sofern die Inschrift an den Statuen selbst und von der Hand des Künstlers angebracht gewesen wäre. Aber sie befand sich auf der Wand, auf welche sie keineswegs mit der Aufstellung der Statuen gleichzeitig gesetzt zu sein brauchte. Wenigstens die Möglichkeit, daß sie dort später, sei es bei Gelegenheit einer Restauration des Gebäudes oder bei einem anderen uns unbekannten Anlasse hinzugefügt sei, wird von jedermann zugegeben werden müssen. Wenn nun Pausanias durch seine Angabe andeutet, daß ihm das attische Alphabet auffällig war, sollte er da nicht eine weitere Bemerkung über den Künstler hinzugefügt haben, sofern man in Athen etwas von einem älteren Praxiteles gewußt hätte? Er ist aber nicht der einzige, der diese Werke erwähnt. Auch Clemens Alexandrinus gedenkt ihrer und bezeichnet sie einfach und ohne Beisatz als praxitelisch.

Hierzu kommt aber noch eine weitere kunstgeschichtliche Erwägung. Betrachten wir die Werke der statuarischen Kunst aus der Zeit des Phidias und der ihm folgenden Generation, so finden wir wohl figurenreiche Weihgeschenke, wie z. B. das auf Marathon bezügliche von Phidias' Hand in Delphi, sowie figurenreiche Giebelgruppen. Aber die Götterbilder in den Tempeln sind durchweg Einzelstatuen. Erst bei Kephisodot, dem Vater des Praxiteles, begegnen wir der Eirene mit dem Plutos, dem Hermes mit dem Dionysoskinde; bei seinem Genossen Xenophon der Tyche mit Plutos; und beide gemeinsam arbeiten ein Bild des sitzenden Zeus, neben dem Megalopolis und Artemis Soteira standen. Ebenso entschieden tritt uns die Gruppenbildung bei ihrem Zeitgenossen Damophon von Messene entgegen, und gerade die auf den Kultus der Demeter bezüglichen Darstellungen gewinnen in dieser Zeit eine hervorragende Bedeutung. Was aber hier begonnen, das findet in der Zeit und in der Kunst des Skopas und des Praxiteles seine weitere Fortsetzung. Es würde zu weit führen, die inneren Gründe dieser Entwickelung, die sich in den historischen Gang der Kunstgeschichte vortrefflich einfügt, hier ausführlicher darzulegen. Aber die äußeren Tatsachen liegen in den schriftlichen Quellen der Künstlergeschichte auch für eine oberflächliche Betrachtung offen da. Eine Gruppe der Demeter, Kore und des Iakchos würde also in der ersten Hälfte der neunziger Olympiaden als eine Anomalie erscheinen, während sie in der Zeit nach Ol. 100 [380 v. Chr.] ihre durchaus passende Stelle findet.

Eine im künstlerisch-technischen Sinne streng einheitlich geschlossene Gruppe vorauszusetzen, liegt keine Notwendigkeit vor. Es würde eine künstlerisch-poetische Einheit genügen, wie sie, der statuarischen Behandlung vorausgehend, etwa in dem bekannten Relief gegeben ist, in dem jeder einzelnen Figur eine gewisse Selbständigkeit gewahrt bleibt. Es könnte darum auch nicht gerade auffällig erscheinen, wenn eine einzelne Figur aus der Gruppe, die des Iakchos, zu einem besonderen Ansehen gelangt wäre; und wir werden daher wenigstens die Möglichkeit zugeben müssen, daß der von Cicero besonders gefeierte Iakchos wirklich dieser Gruppe angehört habe. Zwar nennt Cicero den Namen des Künstlers nicht, aber unzweifelhaft ist ein hervorragender Meister vorauszusetzen. Wir haben ferner keine Nachricht von einer anderen berühmten Einzelstatue des Iakchos in Athen, wäh-

rend die Gruppe doch zweimal, von Pausanias und von Clemens, genannt wird und ihre Erwähnung vielleicht noch einmal in den „Werken im Kerameikos“ bei Plinius versteckt ist. Wir finden außerdem ein Iakcheion bei Plut. Arist. 27 und Alkiphr. 3, 59, welches in Ermangelung anderer Nachrichten von Preller (gr. Myth.[3] I 646) ohne weiteres mit unserem Demetertempel identifiziert wird, in dem der Iakchos zwischen den beiden Göttinnen der Idee nach die hervorragendste Stellung einnehmen mochte. — Mag indessen bei diesen verschiedenen Fragen eine sichere Entscheidung nicht möglich sein, so darf doch mindestens behauptet werden, daß gegen die Zuteilung der Gruppe an einen Großvater Praxiteles gewiß ebenso gewichtige, wenn nicht stärkere Gründe als für dieselbe sprechen, und daß bei dem vollständigen direkten Schweigen der Alten über diesen Großvater auf die bloße hypothetische Existenz desselben keine weiteren Folgerungen gebaut werden dürfen.

Das versucht aber Klein in der umfassendsten Weise. Außer dem schon besprochenen Lenker auf der Quadriga des Kalamis will er dem Großvater noch folgende Werke zusprechen:

1. die Statuen der Hera und Rhea im Heratempel zu Platää: Paus. IX 2, 5;

2. die Statuen der Zwölfgötter in Megara: Paus. I 40, 3;

3. die Darstellung der Heraklestaten am Herakleion in Theben: Paus. IX 11, 6;

4. die Statuen der Leto und ihrer Kinder und die der thronenden Hera mit der neben ihr stehenden Athene und Hebe in zwei Tempeln zu Mantinea: Paus. VIII 9, 1 und 3. Außerdem wird noch vermutet, daß die Leto mit ihren Kindern in Megara (Paus. I 44, 2) eine Wiederholung der Gruppe in Mantinea sei.

Eine stattliche Reihe! Nur schade, daß sie, schon ganz im allgemeinen betrachtet, gerade das Gegenteil von dem beweist, was Klein beweisen will. An sich wäre es ja nicht besonders zu verwundern, wenn der bekannte Praxiteles einen gleichnamigen Großvater gehabt hätte, der ebenfalls schon Künstler war, und wenn sich unter den Werken des Enkels auch einmal eines des Großvaters versteckt hätte. Aber mit jedem Werke mehr, das man diesem zuteilen will, mindert sich die Wahrscheinlichkeit der ersten Annahme gerade im umgekehrten Verhältnis. Und nun gar, daß eine so lange Reihe von bedeutenden Werken ihm angehört und die gesamte uns erhaltene schriftliche Tradition des Altertums einen solchen Künstler hartnäckig totgeschwiegen haben sollte, das ist doch wahrlich so unglaublich wie möglich. Die Haltlosigkeit der Kleinschen Hypothese läßt sich aber außerdem noch überall im einzelnen nachweisen, wobei die gesamte Chronologie des Praxiteles manche genauere Feststellung erfahren wird.

Wir beginnen mit den Werken in Mantinea. Dort war ein Doppeltempel und in dem einen befand sich eine Statue des Asklepios von Alkamenes, in dem anderen die Gruppe der Leto mit ihren Kindern, welche Praxiteles *τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ* gemacht hatte. „Die Form der Angabe des Zeitunterschiedes zwischen Alkamenes und Praxiteles .... klingt allerdings für den ersten Augenblick bestimmt und bestechend. Sie scheint den älteren Praxiteles, den Großvater des jüngeren, stillschweigend anzuerkennen und auszuschließen [?], da wir aber im selben Kapitel Absatz 5 wieder *γενεαῖς δὲ τρίσιν ἐμοῦ πρό-*

τερον begegnen, so werden wir auf dasselbe kaum weiteren Nachdruck legen mögen" (S. 17). Was sich Klein beim Niederschreiben dieser Worte gedacht hat, ist mir völlig unbegreiflich. Pausanias berichtet, daß die Mantineer das Heroon des Podares, der sich in der Schlacht bei Mantinea gegen Epaminondas ausgezeichnet, drei Generationen vor der Zeit seines eigenen Besuches auf einen der römischen Zeit angehörigen gleichnamigen Nachkommen des Podares umgeschrieben haben. An diesem nüchternen, auf die Inschrift gestützten Bericht zu zweifeln, liegt doch wahrlich nicht der geringste Grund vor. Was in aller Welt aber hat dieser Bericht mit der Zeitbestimmung des Praxiteles zu tun, daß die Glaubwürdigkeit derselben durch ihn verdächtigt werden sollte? Und diese Zeitbestimmung wiederum, steht sie nicht im besten Einklang mit allen unseren sonstigen Nachrichten und steht sie nicht ganz an ihrer richtigen Stelle? nämlich: in einem Doppeltempel, der einheitlich, zu einer Zeit gebaut ist, sind die Tempelbilder aus verschiedenen Zeiten, das eine von Alkamenes, das andere drei Generationen jünger von Praxiteles. Hier ist für jeden, der die Worte einfach so verstehen will, wie sie geschrieben sind, alles in der schönsten Ordnung.

Doch: „es sprechen hier auch noch historische Gründe ihr Wort mit". Nämlich Ol. 98, 4 [385 v. Chr.] wird Mantinea von Agesipolis zerstört; nach 15 Jahren, d. h. nach der Schlacht bei Leuktra (Ol. 102, 2) [371 v. Chr.] wieder aufgebaut, „gelangte es doch nicht wieder zu voller Blüte. Dem großen Praxiteles aber zu einer Zeit hier umfangreiche Denkmäler zuzumuten, als man sich begnügte, das Treffen von Mantinea durch die Erwerbung einer Kopie des euphranorschen Gemäldes in Athen zu feiern, geht doch wohl kaum an". Daß die Mantineer eine Kopie eines berühmten, auf die Geschichte ihrer Stadt bezüglichen Gemäldes zu besitzen wünschten, ist an sich doch noch kein Zeugnis von Armut. Sie „begnügten" sich aber damit keineswegs: Pausanias erwähnt außerdem das schon genannte Heroon des Podares an der Agora und das Denkmal des Grylos in der Nähe des Theaters. — Die Lage der politischen Verhältnisse führt vielmehr auf eine durchaus andere Auffassung. Der Wiederaufbau von Mantinea steht in engster Beziehung zu der ganz gleichzeitigen Wiederherstellung von Messene und der Gründung von Megalopolis. Für die künstlerische Ausschmückung dieser Städte war in erster Linie Damophon von Messene tätig. Neben ihm war Kephisodot, wohl der dem Damophon am nächsten verwandte Künstler, mit seinem Genossen Xenophon durch eine Gruppe des thronenden Zeus mit Megalopolis und Artemis Soteira zur Seite für Megalopolis in Anspruch genommen. Paßt es dazu nicht auf das beste, daß auch der Sohn des Kephisodot in der dritten Stadt Beschäftigung findet? Er war damals noch nicht der „große" Praxiteles, sondern ein junger Mann, der noch nicht durch Aufträge an Athen gefesselt sein mochte. Bedenken wir endlich, daß Mantinea Ol. 90, 3 [418 v. Chr.] (Diod. XII 80) unter spartanische Herrschaft fiel, so erklärt es sich auch, daß damals die Ausschmückung des Doppeltempels, für dessen eine Seite Alkamenes gearbeitet hatte, unterbrochen wurde, während es sich ebensowohl begreift, daß man nach Wiederherstellung der Stadt nicht zuletzt an die Vollendung des früher Begonnenen dachte.

Wir wenden uns jetzt zu den Heraklestaten am Herakleion zu Theben, nach deren Erwähnung bei Pausanias (IX 11, 6) als im Herakleion befindlich auch noch das Weihgeschenk des Thrasybul und seiner Genossen für die Be-

freiung Athens von der Hand des Alkamenes angeführt wird. „Im zweiten Teile fällt unser Berichterstatter aus der im ersten angewandten Konstruktion heraus [Θηβαίοις ἐποίησε . . . .; Θρασύβουλος καὶ οἱ . . . ἀνέθηκαν . . .]. Er will sagen: Für die Thebaner hat Praxiteles die Heraklestaten im Giebel gemacht, für die Athener und Thrasybul Alkamenes das Weihgeschenk Athena und Herakles im Tempel. Beide Werke werden uns in enger Verbindung miteinander vorgeführt" (S. 15). Das ist wiederum eine rein willkürliche Interpretation: nicht Pausanias will sagen, sondern Klein will Pausanias sagen lassen, daß usw. Vielmehr fällt Pausanias aus der Konstruktion heraus, eben weil die beiden Werke voneinander vollkommen unabhängig waren. Aber: „warum das Herakleion, das die Stiftung Thrasybuls als ein schon früh bedeutsames Heiligtum zeigt, erst im vierten Jahrhundert seinen notwendigsten Schmuck erhalten haben sollte, ist schwer einzusehen, der chronologischen Schwierigkeiten nicht zu gedenken, welche die Tätigkeit des großen Praxiteles in Theben an und für sich unwahrscheinlich machen" (S. 16). Mit demselben Rechte könnte man sagen: warum die Athener erst unter Perikles und nicht schon unter Themistokles oder Kimon, und warum sie den Parthenon vor dem Erechtheion bauten, ist schwer einzusehen; und doch war es der Fall. Das Herakleion war ein sehr altes Heiligtum, weit älter als das Weihgeschenk des Thrasybul, wie das von Pausanias erwähnte Xoanon angeblich von der Hand des Daidalos lehrt. Möglich wäre es allerdings, daß es schon in der Zeit des dreißigjährigen Friedens erneuert worden wäre; aber gewiß ebenso möglich, daß die Erneuerung erst später zur Zeit der höchsten Blüte Thebens unter Pelopidas und Epaminondas stattfand. Berief sich doch Epaminondas vor der Schlacht bei Leuktra auf eine angebliche Wundererscheinung im Herakleion (Diod. XV 53,4), durch die sich etwa die Thebaner zum Danke durch einen Neubau des alten Tempels verpflichtet fühlen mochten. — Warum ferner soll es unwahrscheinlich sein, daß der bekannte Praxiteles in Theben gearbeitet habe? Finden wir doch dort zwei Werke seines Zeitgenossen Skopas (s. u.) und außerdem die Tyche mit dem Plutos von Xenophon, der mit Kephisodot zusammen in Megalopolis zu derselben Zeit beschäftigt war, in welcher Praxiteles wahrscheinlich in Mantinea arbeitete. — Möglicherweise fallen in die gleiche Zeit die Arbeiten im Heiligtum des Trophonios bei Lebadea, das durch die Gründung von Festspielen nach der Schlacht bei Leuktra einen neuen Glanz erhielt (Diod. l. l.).

Dem Großvater Praxiteles sollen ferner die Statuen der Zwölfgötter in Megara zugesprochen werden (S. 13). Aber auch hier muß zu diesem Zwecke erst wieder in den Pausanias hineingedeutet werden. Weil er sie bezeichnet als *ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους*, soll der Eindruck, den er empfing, ihn stutzig gemacht haben, sie als Werke des bekannten Praxiteles anzuerkennen, während die Worte doch nur besagen, daß Pausanias eine äußere, direkte Beglaubigung, etwa durch eine Inschrift an den Werken selbst nicht vorfand. Von der Anspruchlosigkeit des Pausanias, der sich meistenteils des eigenen Urteils enthält und sich begnügt, ein treuer und ehrlicher Berichterstatter zu sein, scheint die neueste anspruchsvolle angebliche Kritik nicht mehr imstande zu sein, sich eine auch nur annähernde Vorstellung zu machen. Auf den Großvater wird nun aber wieder geraten, aus welchem Grunde? Weil in demselben Tempel sich eine Artemis des Strongylion befand, eines Künstlers etwa der 90. Ol. [420 v. Chr.]. Ihre Weihung wird mit einer

Sage aus einer früheren Zeit, der Schlacht von Platää, in Verbindung gebracht; weshalb sie so spät erfolgte, wird nirgends gesagt; ebensowenig aber auch, daß die Aufstellung der Zwölfgötter zu ihr irgend eine Beziehung hätten, es heißt einfach: ἐνταῦθα καὶ ... ἐστιν ἀγάλματα.

Blicken wir dagegen auf die allgemeinen Verhältnisse von Megara, so finden wir dort außer den Zwölfgöttern noch mehrere andere Werke des Praxiteles; einen Satyr, eine Tyche, Leto mit ihren Kindern, Peitho und Paregoros, ferner von Skopas die Gruppe des Eros, Pothos und Himeros, von Bryaxis Asklepios und Hygieia, von Lysipp Zeus und die Musen. Skopas und Bryaxis kehrten schwerlich nach ihren Arbeiten am Mausoleum nach Megara zurück; Lysipp war später besonders durch Alexander in Anspruch genommen. Nun hatte Megara im Peloponnesischen Kriege den Zeuskoloß des Theokosmos unvollendet lassen müssen. Später hob es sich besonders durch eine geschickte Handelspolitik, und Isokrates weist in der Ol. 106, 1 [356 v. Chr.] geschriebenen Rede über den Frieden (§ 117) ausdrücklich auf den Wohlstand der Stadt hin. Da aber von einer Tätigkeit noch jüngerer Künstler in Megara nichts weiter überliefert wird, so möchte man glauben, daß diese rege Kunsttätigkeit sich in einem gewissen Zusammenhange während eines ziemlich bestimmt begrenzten Zeitraumes entwickelt habe, und daß daher die genannten Künstler dort ziemlich gleichzeitig, etwa in der Zeit jener Rede des Isokrates, beschäftigt gewesen seien. Die durch nichts gerechtfertigte Loslösung der Zwölfgötter von den anderen dortigen Werken des Praxiteles verliert dadurch nur noch mehr an Wahrscheinlichkeit.

Es bleiben noch die Rhea und die Hera Teleia in Platää. Nach Klein (S. 8) war der bekannte Praxiteles „gar nicht in der Lage, die in Rede stehenden Statuen zu fertigen. Zu seiner Zeit gab es kein Platää". Erst Ol. 114 [324 v. Chr.] sei es durch Alexander wiederhergestellt worden. Worauf sich diese letzte Angabe gründet, ist mir unerfindlich. Allerdings waren Platää, Orchomenos und Thespiä um die Zeit der Schlacht bei Leuktra von den Thebanern zerstört und nach einigen Erwähnungen bei Demosthenes in der 109. Ol. [344 v. Chr.] noch nicht wiederhergestellt. Wohl aber berichtet Pausanias (IX 1, 8; 37, 8; IV 27, 10), daß Orchomenos und Platää nach der Schlacht bei Chäronea (Ol. 110, 3) [338 v. Chr.], und Arrian (I 9, 10), chronologisch nur um wenige Jahre abweichend, daß sie nach der Einnahme Thebens durch Alexander (Ol. 111, 2) [335 v. Chr.] wieder aufgebaut wurden. Thespiä wird hierbei nicht besonders genannt; aber bei der Gemeinsamkeit, in der es sonst mit den beiden anderen Städten erscheint, wird auch sein eigenes Geschick sich damals zum Besseren gewandt haben. In diese Zeit also wird die Tätigkeit des Praxiteles für Platää wie für Thespiä fallen. Wenn keines seiner Werke bis auf Ol. 100 [380 v. Chr.] zurückweist, seine Söhne aber noch Ol. 121 [296 v. Chr.] tätig sind, so liegt darin, daß sein späteres Leben sich noch mit den ersten Jahren der Regierung Alexanders begegnet, in keiner Weise etwas Auffälliges. Andere Nachrichten, wie z. B. die über sein Verhältnis zur Phryne, lassen sich damit auf das beste vereinigen; und es wäre selbst nicht unmöglich, daß die knidische Aphrodite erst in die Zeit der Befreiung Kleinasiens vom persischen Joche durch Alexander fiele.

So scheinen sich aus den bisherigen Betrachtungen einige allgemeine Linien für einen Lebensabriß des Praxiteles zu ergeben. In seine früheren

Jahre werden wir die Arbeiten für Theben und Mantinea, vielleicht auch für andere Orte des Peloponnes setzen dürfen. Dann folgte die Tätigkeit für Megara. Nun erst mochte sein Künstlerruhm fest begründet sein, so daß er von da an, zumeist wohl in Athen, in voller Unabhängigkeit seinem künstlerischen Berufe leben konnte, worauf so manche Erzählungen: über die Aphrodite, den Satyr, den Eros u. a. hindeuten.

Die Annahme eines Großvaters Praxiteles aber findet in den äußeren Zeugnissen, den schriftlichen Nachrichten über seine Person und seine Werke keine Stütze. Es ließe sich indessen die weitere Frage stellen, ob nicht etwa innere Widersprüche vorliegen, welche uns nötigen könnten, die Persönlichkeit des berühmten Praxiteles zu spalten und einen älteren und jüngeren Künstler des gleichen Namens anzunehmen. Ich will hier nicht einseitig behaupten, daß die Gesamtbetrachtung eines Künstlers in erster Linie denn doch wieder von den äußeren Zeugnissen auszugehen haben wird, sondern gern zugeben, daß teils die Urteile der Alten über den Kunstcharakter, und noch mehr die Betrachtung der Werke, wie sie uns teils an Originalen, teils an Kopien geboten wird, sehr wohl den Anlaß geben können, uns mit den Zeugnissen der äußeren Geschichte in Widerspruch zu setzen. Aber allerdings bedarf es hier doppelter Vorsicht in der Untersuchung. Prüfen wir daher das Verfahren Kleins auch nach dieser Seite!

Er sagt S. 11: „Daß der Katalog der praxitelischen Werke in hohem Grade der Kritik bedarf, mag ein einfaches Rechenexempel zeigen. Während wir in der Overbeckschen Sammlung Lysipp durch 35 Nummern vertreten finden und Skopas gar nur durch 25, werden dort nicht weniger als 47 Werke als „sicher“ praxitelisch bezeichnet .... Und doch ist es sicher, daß ein Schluß auf die Quantität der Leistungen dieser drei Meister unter Zugrundelegung dieser Zahlen als Verhältniszahlen ein verkehrtes Resultat geben müßte, denn die Produktivität wird sowohl dem Skopas als dem Lysippos nachgerühmt, Praxiteles aber ausdrücklich nirgends“. Dem Lysippos allerdings, aber wo dem Skopas? Wenn es bei Plinius 36, 26 von seinen Meergöttern heißt: omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset, so besagt das nur, daß dieses eine Werk allein für seinen Nachruhm genügt hätte, aber ein Urteil über das Maß seiner Produktivität wird damit in keiner Weise gegeben. Die Zahlen lehren vielmehr etwas anderes. Wenn wir, abgesehen von den geringeren Zahlen der Werke eines Alkamenes, eines Bryaxis, Leochares und anderer Künstler zweiten Ranges Myron mit 20, Phidias mit 20, Polyklet mit 21 Werken verzeichnet finden, sollen wir etwa daraus folgern, daß ihre Produktivität geringer gewesen sei, als die der drei jüngeren großen Meister? Die Zahlen beweisen nur, daß die Werke der jüngeren populärer waren, als die der älteren, und unter den jüngeren wieder die des Praxiteles die populärsten.

Klein fährt fort: „Dieses Mißverhältnis tritt aber noch schärfer hervor, wenn wir den Umfang der Werke ins Auge fassen. Dann müßte gerade Praxiteles der Preis umfangreicher Gruppenbildung zuerkannt werden, wie er gelegentlich einmal dem Skopas erteilt wird (Plin. 36, 26), und doch lebt er im Gedächtnis der Nachwelt als Schöpfer von Einzelbildnissen.“ Beim großen Publikum knüpft sich der Ruhm Raffaels vorzugsweise an die Sixtinische und einige andere Madonnen; hört er aber darum auf, auch der Künstler der Stanzen, der Tapeten zu sein? So bewunderte auch im Alter-

tum die Menge unter den Werken des Praxiteles besonders die Aphrodite, den Eros, den Satyr. Aber selbst wenn wir die von Klein bezweifelten Gruppen streichen wollten, bleiben dann nicht immer noch „Flora, Triptolemus, Ceres", „Liber pater, Ebrietas und Satyr", der Raub der Persephone, die Thespiaden, um ihn als „Gruppenbildner" anerkennen zu müssen? Allerdings ist bereits oben darauf hingewiesen worden, daß Giebelgruppen, Figurenreihen in Weihgeschenken und die mehr oder weniger geschlossenen Gruppen von zwei oder drei Figuren nicht ohne Unterschied durcheinandergeworfen werden dürfen; und so sind es zunächst die Gruppen der letzteren Art, welche der Eigentümlichkeit des Praxiteles am meisten zusagten, während wir den architektonischen Gruppenbildungen nur ausnahmsweise einmal am Herakleion begegneten.

Ob hier der Verein der Zwölfgötter in Megara einzureihen ist, erscheint überhaupt fraglich. Klein entwickelt über denselben eigentümliche Ansichten, um ihn dem berühmten Praxiteles absprechen zu können (S. 12): „In feierlicher Stille, sei es steifarchaischer Gebundenheit, sei es erhabener Würde phidiasischer Zeit, wird unserer rekonstruierenden Phantasie eine solche Gruppe entgegentreten, eine Steigerung darüber hinaus darf innerhalb des Rahmens dieser Kunst undenkbar erscheinen. Wir würden vermuten, daß sie diesen fertigen Typus der Schwesterkunst (der Malerei, unter Hinweisung auf das Gemälde des Euphranor) zu weiteren Versuchen überließ." Was, muß man wohl fragen, berechtigt uns zu solcher Vermutung? Zunächst steht es einmal tatsächlich fest, daß gerade in der Zeit des Praxiteles die einzelnen Götter, der Zeit des Phidias gegenüber, wohl ausnahmslos eine wesentliche Umbildung nicht etwa bloß in der Malerei, sondern ganz entschieden auch in der Plastik erfuhren. Warum also soll unserer rekonstruierenden Phantasie eine Zusammenstellung dieser neuen Typen nicht auch in der Anmut praxitelischer Auffassung entgegentreten können? Und sind wir denn gezwungen, an eine Gruppe im engeren Sinne, an eine „geschlossene" Gruppe zu denken? Pausanias spricht nur von ἀγάλματα der zwölf Götter, ohne ein Wort über ihre Zusammenordnung hinzuzufügen. Diese aber vermögen wir uns nicht etwa nur in steif archaischer Aufreihung, sondern in sehr verschiedener Weise vorzustellen, z. B. in einer Aufstellung wie die Statuen der zwölf Apostel in christlichen Kirchen oder die Statuen der Habsburger in der Umgebung des Grabdenkmals Maximilians I. in Innsbruck.

Ebenso haltlos sind die Betrachtungen, durch welche Klein dem Praxiteles die Darstellung der Heraklestaten absprechen will (S. 15): „Die olympischen Ausgrabungen haben uns gelehrt, daß man bereits früh anfing, bei Ausführung großer Giebelkompositionen nicht mehr jenen fast verschwenderischen Aufwand künstlerischer Kräfte nötig zu finden, der einer älteren Zeit als selbstverständlich gelten mochte." Ich will hier nicht untersuchen, ob die Art der Ausführung der olympischen Skulpturen auf Sparsamkeit und nicht vielmehr auf die Stileigentümlichkeit der Künstler zurückzuführen ist; auch nicht fragen, ob, wenn man etwa in Olympia wirklich sparen wollte, daraus notwendig folgt, daß man auch in Theben „fast verschwenderischen Aufwand" vermeiden mußte. Wer sagt denn aber, daß Praxiteles schon der weltberühmte Künstler war, als er an diesen Werken arbeitete? Das Gegenteil ist ziemlich gewiß; und gerade dadurch scheint es sich am besten zu erklären, wenn uns unter der Masse seiner übrigen Arbeiten diese Arbeiten

einen etwas fremden Eindruck machen. Ein junger Künstler wird häufig in der Wahl seiner Aufgaben nicht völlig frei, sondern von den Aufträgen abhängig sein, die ihm entgegengebracht werden; und so mochte auch der junge Praxiteles zur Ausführung der Heraklestaten die Hand bieten, die er in späterem Jahr, aus freier Wahl wenigstens, nicht unternommen haben würde. Übrigens möchte die Frage gestattet sein, ob denn von der Bildung des Hermes, wie wir sie in der olympischen Statue vor Augen haben, ein so gewaltiger Sprung zu so manchen Heraklesbildungen ist? Wenigstens besitzen wir Büsten des jugendlichen Herakles (z. B. Marbles in the Brit. Mus. II 46; PCl. VI 12), welche der praxitelischen Kunst in geistiger und formaler Auffassung durchaus verwandt sind.

Noch bestimmter muß ich Verwahrung einlegen gegen Kleins Äußerungen über die Hera von Platää (S. 9): „Mit den Worten *πεποίηται δὲ ὀρθὸν μεγέθει ἄγαλμα μέγα* ruft Pausanias eine Vorstellung hervor, die wir mit unserem bisherigen, durch den Fund des Hermes so bereicherten Bilde praxitelischer Kunst kaum werden zusammenbringen können.“ Zunächst möchte vor der Vorstellung zu warnen sein, als ob bei der von Herodot entlehnten Redeweise in dem Zusatze von *μεγέθει* notwendig eine superlativische Steigerung von *μέγας* enthalten sei (vgl. Pfundtner, Pausan. imitator Herod. p. 46). Allerdings nennt Pausanias II 17, 4 die Kolossalstatue der polykletischen Hera ein *ἄγαλμα μεγέθει μέγα*; aber auch das gegen den Zeustempel und das Heraion an Größe weit zurückstehende Metroon in Olympia bezeichnet er als *ναὸν μεγέθει μέγαν* (V 20, 5), vielleicht nur in stillschweigendem Hinblick auf die benachbarten unansehnlicheren Schatzhäuser. So würde Pausanias gewiß auch das aus Phigalia nach Megalopolis versetzte Bild des Apollo *θέας ἄξιον, μέγεθος μὲν ἐς πόδας δώδεκα* (VIII 30, 3) recht wohl als *μεγέθει μέγα* haben bezeichnen können: nicht eine außergewöhnliche Kolossalität, sondern schon eine über das gewöhnliche Maß hinausgehende Größe genügt zur Rechtfertigung des Ausdrucks. Indessen, geben wir selbst für die Hera in Mantinea ein ziemliches Maß von Kolossalität einmal zu, müßten wir dann nicht, wollten wir der Argumentationsweise Kleins folgen, mit noch größerem Rechte die argivische Hera dem Polyklet absprechen, dessen auf das Menschliche gerichteter Kunst das Kolossale weit mehr zu widersprechen scheint, als so mancher Götterbildung des Praxiteles, der z. B. schon in seinem Hermes die Größe eines gewöhnlichen Mannes etwa um ein Sechstel überschritt? Und hat man nicht, um anzudeuten, wie wir uns etwa eine praxitelische Hera vorzustellen haben, sich oft genug auf das kolossalste uns erhaltene Bild der Göttin, die ludovisische Büste, berufen, ohne daß es irgend jemand eingefallen wäre, ihre Kolossalität als im Widerspruch mit praxitelischer Kunst stehend zu betrachten? Also nicht der Bericht des Pausanias, sondern die Vorstellung Kleins von der Kunst des Praxiteles bedarf der Berichtigung.

Wenn sich demnach die Aufstellungen Kleins im einzelnen als haltlos erweisen, so wird man mir wohl erlassen, das Gesamtbild, welches Klein von der Persönlichkeit seines älteren Praxiteles S. 18 zu entwerfen unternimmt, einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Nur das mag hier wiederholt werden, daß, je höher Klein seine Bedeutung hinaufzuschrauben bestrebt ist, um so mehr die Wahrscheinlichkeit seiner Existenz geschmälert wird. Ein untergeordneter Künstler konnte einem berühmten Namensgenossen gegen-

über in Vergessenheit geraten; ein Künstler, würdig neben einem Alkamenes, Myron, ja selbst neben einem Phidias genannt zu werden, müßte in der Überlieferung deutlicher erkennbare Spuren zurückgelassen haben.

Im Anschluß an Praxiteles finden auch die beiden Kephisodot bei Klein einige Berücksichtigung. Hier glaubte ich unter verschiedenen vagen und unhaltbaren Hypothesen wenigstens einen Punkt zu finden, in dem eine Verbesserung bisheriger Ansichten anzuerkennen wäre. Nach dem Vorgange von O. Müller hatte ich eine Statue der Athene und einen Altar des Zeus Soter im Peiraieus (Plin. 34, 74) mit den dortigen Anlagen des Konon Ol. 96, 4 [392 v. Chr.] in Verbindung gebracht und demnach dem älteren Kephisodot beigelegt, womit sich noch neuerlich Wachsmuth (Athen I 585) einverstanden erklärte. Nun sagt Klein S. 21: „Im Leben der zehn Redner wird die Rehabilitierung des Demosthenes (Ol. 114, 2) [323 v. Chr.] erzählt (846 D): *Τῶν δὲ Ἀθηναίων ψηφισαμένων εἰς ἃ ὤφειλε τριάκοντα [τάλαντα κοσμῆσαι] αὐτὸν τὸν βωμὸν τοῦ σωτῆρος Διὸς ἐν Πειραιεῖ καὶ ἀφεῖσθαι τοῦτο γράψαντος τὸ ψήφισμα Δήμωνος Παιανιέως, ὃς ἦν ἀνεψιὸς αὐτῷ, πάλιν ἐπὶ τούτοις ἦν πολιτευόμενος.* Hier haben wir also einen Altar des Zeus Soter im Peiraieus ganz wie der bei Plinius erwähnte, und der Anlaß, aus dem er errichtet wurde, läßt es sehr glaublich erscheinen, daß er auch so würdig ausgestattet worden, daß das plinianische cui pauca comparantur auf ihn Anwendung finden konnte.“ Ol. 114, 2 aber war nicht mehr der ältere, sondern nur der jüngere Kephisodot tätig, und so werde die Übertragung einfach und um so eher gerechtfertigt erscheinen, als Plinius an der betreffenden Stelle Kephisodot nicht ausdrücklich als den älteren bezeichnet und daher für die Entscheidung freie Hand läßt. Leider jedoch hat sich Klein von den zwei Worten *καὶ ἀφεῖσθαι* nicht genügende Rechenschaft gegeben, für die, wie für die ganze Sachlage Plutarch im Leben des Demosthenes (c. 27) die genauere Erklärung .darbietet. Die Athener rehabilitieren den Demosthenes mit allen Ehren; aber rechtlich können sie ihm die Geldstrafe von (30 oder) 50 Talenten nicht erlassen. Deshalb *ἐσοφίσαντο πρὸς τὸν νόμον. Εἰωθότες γὰρ ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Διὸς τοῦ σωτῆρος ἀργύριον τελεῖν τοῖς κατασκευάζουσι καὶ κοσμοῦσι τὸν βωμόν, ἐκείνῳ τότε ταῦτα ποιῆσαι καὶ παρασχεῖν πεντήκοντα ταλάντων ἐξέδωκαν, ὅσον ἦν τίμημα τῆς καταδίκης.* Altar und Kult bestanden also bereits zur Zeit des Demosthenes und er erhielt das Geld nicht, um es auf die Ausschmückung des Altars wirklich zu verwenden, sondern als Ersatz seiner gerichtlichen Geldstrafe. Wie aber, wenn nun Demosthenes etwa aus Dankbarkeit das Geld seiner nominellen Bestimmung doch nicht entfremdet hätte? Alexander starb im Juni des betreffenden Jahres; erst nach seinem Tode wurde Demosthenes zurückgerufen. In den Metageitnion (August) fällt die Schlacht bei Kranon, im Boëdromion (September) ward Munichia wieder von Feinden besetzt; schon im Pyanepsion (Oktober) nimmt sich Demosthenes das Leben (Plut. Dem. 28). Unter solchen Umständen fällt auch die letzte Wahrscheinlichkeit weg, daß Demosthenes das Geld oder einen großen Teil desselben für einen Prachtaltar ausgegeben habe.

Klein bleibt bei der Familie des Praxiteles nicht stehen. Er scheint seines Erfolges so sicher zu sein, daß er glaubt, in flüchtiger, nachlässig gearbeiteter Skizzierung, *ὡς ἐν παρέργῳ* auch die Familie des Skopas einem durchaus analogen Verfahren unterwerfen zu dürfen. Auch von Skopas soll ein gleichnamiger Großvater als namhafter Künstler abgelöst werden, oder

vielmehr (S. 22): „Er ist erst von dem Biographen des Skopas Urlichs aus der Reihe der griechischen Künstler ausgestrichen worden. Und doch steht bei Plinius 34, 49 ganz trocken: LXXXX (Ol.) rursus floruere Polyclitus Phradmon Myron Pythagoras Scopas Perellus.“ Dazu in der Note: „Der ganze Katalog, der diese Stelle enthält, ist bekanntlich immer wieder seitens der Forscher über griechische Künstlergeschichte mit Anklagen überhäuft worden. Es kann meine Aufgabe hier nicht sein, auf die anderen strittigen Punkte einzugehen, doch hoffe ich in der Fortsetzung dieser Untersuchungen die Grundlosigkeit dieser Anklagen darlegen zu können.“ Es wäre dies vielmehr Kleins erste Aufgabe gewesen. Denn es handelt sich durchaus nicht um die an den einzelnen Namen des Skopas sich knüpfenden Bedenken: die ganze Zusammenstellung der Namen nicht nur unter Ol. 90 [420 v. Chr.], sondern ebenso unter Ol. 87 [432 v. Chr.] (Ageladas, Kallon, Gorgias) und Ol. 83 [448 v. Chr.] (neben Phidias: Alkamenes, Kritias, Nesiotes, Hegias) nötigt uns zu der Behauptung, daß hier bei Plinius die größte Verwirrung herrscht. Solange aber diese Behauptung nicht im Zusammenhange als irrtümlich nachgewiesen ist, darf keine einzelne der Angaben, wo sie anderweitigen Zeugnissen widerspricht, als ein vollwichtiges Zeugnis, also auch die Notiz über Skopas nicht als Grundlage für die Annahme eines älteren Skopas verwertet werden.

„Indes fehlt auch die ausdrückliche Überlieferung von einem zweiten Skopas nicht. Plinius 34, 49 ⟨vielmehr 90; leider nicht das einzige falsche Zitat!⟩: Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos, Scopas uterque . . . . Was diese beiden Skopas schufen, hat eine Lücke verschlungen, sie selbst stehen wohl erhalten am Rande des kritischen Abgrundes. Über die Art aber, wie man die Erwähnung der beiden Skopas hier wegzukurieren pflegte, mag man in unserer kritischen Pliniusausgabe nachlesen.“ So von oben herab behandelt Klein seine Vorgänger, ohne zu bedenken, daß auch die Annahme einer Lücke bei Plinius, für welche wenigstens die Handschriften keinen Anhaltspunkt bieten, nur ein Auskunftsmittel ist, um die kritischen Schwierigkeiten der Stelle „wegzukurieren“. Ob sie wahrscheinlicher ist, als die Wegstreichung eines einzigen Buchstabens: copas für Scopas, für welche Konjektur ich übrigens die Verantwortlichkeit nicht übernehmen will, mag dahingestellt bleiben. Anstoß aber erregt der Ausdruck Scopas uterque, der nur erträglich wäre, wo es sich um ein schon früher erwähntes oder allbekanntes Verhältnis zweier Künstler handelte. Und sollte Plinius, der in demselben Paragraphen den Stratonicus als identisch mit dem Cälator, Protogenes mit dem gleichnamigen Maler, Posidonius als Cälator erwähnt (vgl. auch § 85), jede Hinweisung darauf unterlassen haben, daß in einem der beiden Skopas der berühmte Bildhauer versteckt sei? Wie dem auch sei, die Stelle ist kritisch unsicher und läßt sich daher als Grundlage für die Annahme eines doppelten Skopas nicht verwenden.

„Nun sind aber sicher skopasische Werke überliefert, welche sich nur um den von Plinius angegebenen Zeitraum (Ol. 90) [420 v. Chr.] ansetzen lassen“ (S. 23). Es handelt sich um drei Fälle, in denen die Zeitbestimmung durch die Zusammenstellung mit Werken anderer Meister gegeben sein soll: „in diesen drei Fällen ist die Zusammengehörigkeit der Bilder verschiedener Meister evident, ihre Gleichzeitigkeit sollte es nicht sein?“

In Athen befanden sich Bilder der Semnai oder Eumeniden im Tempel dieser Göttinnen, nach Phylarchos zwei, nach Polemon drei (Schol. Soph. Oed. Col. 39), nämlich zwei von der Hand des Skopas, eine von Kalamis. Phylarch sondert also offenbar die beiden ersten von der dritten ab und betrachtet demnach die drei nicht als einen einheitlichen künstlerischen Komplex. In den auf Polemon zurückgehenden genaueren Angaben heißt es nun bei Clemens Alex. prot. 47: *τὰς μὲν δύο Σκόπας ἐποίησεν ἐκ τοῦ καλουμένου λυχνέως λίθου, Κάλως (Κάλαμις) δέ, ἣν μέσην αὐταῖν ἱστοροῦνται ἔχουσαι*... beim Schol. Aesch. c. Tim. p. 747: *ὧν τὰς μὲν δύο ἑκατέρωθεν Σκόπας ὁ Πάριος ἐποίησεν ἐκ τοῦ λυχνίτου λίθου, τὴν δὲ μέσην Κάλαμις.* Betrachten wir diese beiden Zeugnisse unbefangen, so muß doch aus der ausdrücklichen Angabe, daß die Statuen des Skopas aus parischem Marmor gearbeitet waren, geschlossen werden, daß die des Kalamis aus einem anderen Material, wahrscheinlich Erz, gebildet war. Das Verhältnis wäre danach das umgekehrte wie in einem Hekatetempel zu Argos, wo einem Marmorbilde der Göttin von Skopas zwei eherne von peloponnesischen Künstlern gegenüberstanden: Paus. II 22,7. Auch dadurch erscheinen sie also wieder künstlerisch voneinander unabhängig, und es spricht also nichts für ihre Gleichzeitigkeit.

In Elis befanden sich in einem Heiligtume der Aphrodite zwei Statuen: eine Aphrodite Urania, die den einen Fuß auf eine Schildkröte setzte, von Phidias, eine Pandemos auf einem Bocke sitzend, von Skopas, künstlerisch betrachtet also wirklich keine Seitenstücke. Die erste war aus Gold und Elfenbein, die andere aus Erz; die erste stand im Innern des Tempels, die andere im Freien in einem benachbarten *τέμενος* (*οὐ πολὺ ἀφεστηκὸς ἀπὸ τοῦ ναοῦ*): Paus. VI 25,1. Wo liegt hier auch nur der mindeste Anlaß vor, eine Gleichzeitigkeit in der Ausführung der beiden Werke zu behaupten?

Noch ein zweites Werk soll der ältere Skopas neben und gleichzeitig mit Phidias gearbeitet haben: „In Theben hat ein Skopas vor dem Ismenion eine Athene als Gegenstück zum Hermes des Phidias geschaffen. Beide Götter werden ausdrücklich als Pronaoi bezeichnet" (Paus. IX 10, 2). Es scheint die Vorstellung obzuwalten, als ob die beiden Statuen unmittelbar am Eingange des Tempels gewissermaßen als Türhüter aufgestellt gewesen und deshalb als in engem Kultuszusammenhange mit dem Hauptgotte des Tempels, dem Apollo, zu denken seien, etwa wie der Mantostein vor dem Tempeleingange § 3. Das Heiligtum war uralt; schon Amphitryon soll für seinen Sohn Herakles als Daphnephoros dort einen Dreifuß geweiht haben. Das Tempelbild aber war ein bekanntes Werk des Kalamis, und es kann also zunächst nicht etwa von einer gleichzeitigen Weihung dieses Bildes und der beiden Pronaoi die Rede sein. Pausanias sagt ferner, nicht nur der Gott, sondern der ganze Hügel heiße von dem vorbeifließenden Flusse Ismenios. Die Statuen aber stehen am Zugange (*κατὰ τὴν ἔσοδον*), nämlich des Hügels; denn *μετὰ δὲ ὁ ναὸς ᾠκοδόμηται.* Es sind also im Tempelbezirke aufgestellte Weihgeschenke, welche den Beinamen *Πρόναοι* gar nicht wegen einer Kultusbeziehung, sondern mit Rücksicht auf den Aufstellungsort erhalten haben mochten, ebenso wie der Hermes an den Propyläen in Athen (Paus. I 22, 8) als Propylaios bezeichnet wurde, oder Herakles, Apollo und Hermes vor einer Grotte bei Themisonion in Phrygien als *σπηλαῖται* (Paus. X 32, 4). Also auch hier liegt eine Notwendigkeit, aus dem Beinamen allein auf die Gleichzeitigkeit der beiden Statuen zu schließen, in keiner Weise vor.

Trotzdem soll diese Annahme sofort wieder die Grundlage bilden, um ein zweites Werk in Theben einem älteren Skopas beizulegen, nämlich das Tempelbild der Artemis Eukleia (Paus. IX 17, 1): „vor dem thebanischen Heiligtum stand ein Werk, dessen Beziehungen zu demselben evident und dessen Datum annähernd bestimmbar ist, ein Hermes Agoraios in Verbindung mit einem Apollo Boëdromios, eine Stiftung Pindars" (S. 23). Pausanias sagt: *πλησίον δὲ Ἀπόλλων τέ ἐστιν ἐπίκλησιν Βοηδρόμιος καὶ Ἀγοραῖος Ἑρμῆς καλούμενος, Πινδάρου καὶ τοῦτο ἀνάθημα*; von einer „Verbindung" beider Statuen spricht er nicht. „Der Hermes Agoraios gehört mit der Artemis Eukleia zusammen, denn von ihr sagt Plutarch Aristid. 20: *βωμὸς γὰρ αὐτῇ καὶ ἄγαλμα παρὰ πᾶσαν ἀγορὰν ἵδρυται*": nicht überall, sondern *παρά τε Βοιωτοῖς καὶ Λοκροῖς*. Von Hermes ist hier nicht die Rede, sondern von der *ἀγορά*; und wenn Hermes als *ἀγοραῖος* allerdings ebenfalls Beziehungen zur *ἀγορὰ* hat, so ist damit keineswegs gesagt, daß Hermes und Eukleia „zusammengehören", um so weniger als in Theben der Hermes nicht vor dem Tempel, wo (*ἔμπροσθεν*) ein steinerner Löwe erwähnt wird, sondern in der Nähe (*πλησίον*) stand.

Wie es aber mit derartigen Kombinationen steht, das lehrt Klein selbst am besten, freilich sehr gegen seinen Willen, in einer Anmerkung zu seinen eben besprochenen Sätzen: „Auch in Athen stand ein Hermes Agoraios in der Nähe des Artemis Eukleia-Tempels und nicht fern von beiden ein Apollo, der dem Boëdromios hier entspricht, der Alexikakos des Kalamis." Hätte Klein hier die notwendigen Zitate aus Pausanias hinzugefügt, wie es sich geziemt hätte, um dem Leser zeitraubendes Nachsuchen zu ersparen, so würde er wahrscheinlich selbst über sein „in der Nähe" und „nicht fern" erschrocken sein. Pausanias erwähnt nämlich:

den Hermes Agoraios	I 15, 1
den Tempel der Eukleia	I 14, 4
den Apollo Alexikakos	I 3, 4,

wobei noch zu bemerken ist, daß I 14, 4 gerade die Grenze der topographisch noch ungelösten „unglücklichen Enneakrunosepisode" (Wachsmuth, Athen I 175) bildet. So zerfällt die attische Trias in nichts und zeigt zugleich die Haltlosigkeit ihrer Annahme in Theben. Wenn nun weiter vermutet wird, daß, wie der Alexikakos ein Werk des Kalamis war, auch der (durch Lukian weiter bekannte) Hermes Agoraios in Athen wahrscheinlich von demselben Künstler herrühre, daß ferner ebenso der von Pindar geweihte Hermes Agoraios dem Kalamis zuzuschreiben sein möge, weil dieser für Pindar auch einen Zeus Ammon gemacht habe, daß Kalamis (c. Ol. 80) und der ältere Skopas (c Ol. 90) ebensogut zusammenpassen wie der Hermes Agoraios und die Artemis Eukleia, so wird man mir wohl erlassen, auf eine Widerlegung so haltloser Phantasien einzugehen.

Es erübrigt nur noch, ein letztes Werk als einem älteren Skopas angehörig hier abzuweisen. Nachdem bei Plinius 36, 28 von den Niobiden und einem Janus und von der Streitfrage die Rede gewesen, ob dieselben Werke des Skopas oder des Praxiteles seien, heißt es weiter: similiter in curia quaeritur de Cupidine fulmen tenente. id demum adfirmatur Alcibiaden esse principem forma in ea aetate. Klein nimmt (S. 24) ohne weiteres an, daß es sich auch hier um die Frage nach der Autorschaft des Skopas oder

des Praxiteles handele, und die Stelle sei um so interessanter, als hier nicht nur der ältere Skopas, sondern zugleich auch nur der ältere Praxiteles in Betracht kommen könne, so daß sie, „wenn nicht alles täuscht, die Tradition dieser beiden neu zu gewinnenden Künstler freilich in verkümmerter Form enthält“. Allein Plinius schiebt nach dem Abschnitt über Skopas nur eine episodische Betrachtung über mangelnde oder schwankende Beglaubigung verschiedener Kunstwerke in Rom ein: ignoratur artifex . . .; par haesitatio . . .; similiter quaeritur . . .; multa . . . sine auctoribus placent . . .; nec minor quaestio . . . qui fecerint . . . Die Namen des Skopas und Praxiteles kommen nur bei der par haesitatio in Betracht, nicht bei der vorhererwähnten Venus und nicht bei den verschiedenen Werken, die nachher angeführt werden (vgl. auch Öhmichen, Plinian. Studien S. 130).

Es ist wahrlich keine erfreuliche Aufgabe, sich mit einer so unfruchtbaren, fast nur negativen Kritik befassen zu müssen; und die Frage hat eine gewisse Berechtigung, ob es sich überhaupt lohne, Arbeiten wie die vorliegende einer Widerlegung im einzelnen zu würdigen. Eine gewisse Art von Dilettanten, an der es in der Archäologie nie fehlen wird, mag man ruhig ihre Wege wandeln lassen, ohne sie in ihrem Behagen zu stören. Aber Klein gehört zu den „zünftigen“ Archäologen; er operiert mit einem Apparat von Gelehrsamkeit, zu dessen Nachprüfung nicht jeder gerade Zeit und Gelegenheit hat. Auch soll seine ehrliche Absicht, der Wissenschaft zu dienen, keineswegs in Abrede gestellt werden. Gerade darum aber muß ihm scharf entgegengetreten werden, wenn er zur Erreichung dieser Absicht Wege beschreitet, welche der Wissenschaft nicht zum Vorteil, sondern zum offenbaren Nachteil gereichen. Man klagt in unserer Zeit vielfach über zunehmende Zuchtlosigkeit nicht bloß im sozialen und sittlichen Leben, sondern auch auf dem Gebiete der ausübenden Kunst. Achten wir daher doppelt darauf, daß nicht auch in der Wissenschaft der Kunst kritische Zuchtlosigkeit die Oberhand gewinne! Klein spricht S. 18 von einer „in der griechischen Künstlergeschichte so beliebten Auspressungsmethode“. Es mag ja sein, daß man oft einem einzelnen Zeugnisse oder Urteile aus dem Altertume zu viel zugemutet hat; immer aber lag diesem Verfahren ein wissenschaftlich anerkennenswertes Motiv zugrunde: die Achtung vor der Tradition des Altertums, das Bestreben, sich mit derselben im Einklange zu erhalten und dem eigenen subjektiven, vielleicht willkürlichen Ermessen möglichst bestimmte Schranken zu ziehen. Was Klein an ihre Stelle setzen will — und wer wollte leugnen, daß sich vor und neben ihm vielfach verwandte Tendenzen bemerkbar machen? — ist nur eine Auspressungsmethode anderer Art. Da werden z. B. persönliche Beziehungen oder Gegnerschaften herangezogen oder auch nur angenommen, von denen es sich absolut nicht beweisen läßt, daß sie auf künstlerische Verhältnisse Einfluß geübt. Wir dürfen, wir müssen in Betracht ziehen, was über das persönliche Verhältnis des Polygnot zu Kimon, des Phidias zu Perikles berichtet wird. Aber eine künstlerische Tätigkeit des älteren Kephisodot für Unternehmungen des Konon bedenklich zu finden, bloß weil Phokion, der Schwager des Künstlers, einer anderen politischen Partei als Konon angehörte (S. 20), ist gewiß zu weit gegangen, — ganz abgesehen davon, daß diese Tätigkeit in eine Zeit fallen würde, in welcher Phokion noch gar nicht heiratsfähig war, also noch gar nicht Kephisodots Schwager sein konnte, und daß die politische Tätigkeit

des Konon und des Phokion sich gar nicht berühren. Da werden ferner die Parteiverhältnisse einzelner griechischer Städte bis ins einzelnste ausgepreßt, als ob bei jedem Systemwechsel die eben an einem Orte beschäftigten Künstler aus einer bisher befreundeten Stadt gezwungen gewesen wären, sofort das Feld zu räumen. In einer, freilich auf eine sehr frühe Zeit bezüglichen Erzählung erfreuen sich die von den Sikyoniern beleidigten Künstler Dipoinos und Skyllis des Schutzes der Gottheit, und wir dürften uns dadurch wenigstens zur Vorsicht mahnen lassen, die rein politischen Verhältnisse für die religiös-künstlerischen, oft durch Priesterschaften vermittelten Beziehungen als notwendig maßgebend hinzustellen. Da werden endlich auf mythologischem Gebiete aus allen Ecken und Winkeln Namen und Beinamen von Gottheiten zusammengesucht, um Verbindungen herzustellen, die entweder gar nicht existierten, oder vielleicht nur in zufälligen, rein persönlichen Verhältnissen der Weihenden ihren Anlaß haben mochten, während doch gerade der dogmatisch so wenig fixierte Charakter und die Bedeutung lokaler Entwickelungen in der griechischen Religion hier die größte Vorsicht auferlegen sollten. Und wegen der auf solchen Voraussetzungen aufgebauten subjektiven Phantasiegebilde, die höchstens zuweilen einen Schein der Möglichkeit, aber selten den einer gewissen Wahrscheinlichkeit, geschweige denn Gewißheit haben, soll dann unsere direkte kunstgeschichtliche Überlieferung beiseite gesetzt, sollen namentlich die Nachrichten eines Pausanias und Plinius umgedeutet oder in ihrer doch im allgemeinen unbestreitbaren Zuverlässigkeit geradezu verdächtigt werden. Das ist das gerade Gegenteil einer strengen philologisch-historischen Kritik; und der Ertrag, der auf diesem Wege erzielt wird, ist nicht ein Gewinn für die Wissenschaft, sondern eine Beschwerung derselben mit unnützem Ballast. Seien wir also vielmehr eingedenk des alten Spruches: est quaedam ars nesciendi!

Der jüngere Polyklet und Lysipp.

In der Archäologischen Zeitung 1878 S. 10 ff. bespricht G. Löschcke zwei in Theben gefundene Künstlerinschriften des Lysipp und des jüngeren Polyklet und versucht mit ihrer Hilfe das Resultat festzustellen, daß der letztere von Geburt Böoter und ungefähr von Ol. 102—112 [372—332 v. Chr.] tätig gewesen sei, der ältere Polyklet dagegen noch bis nach der Schlacht bei Aigospotamoi (Ol. 93,4 = 405 v. Chr.) gearbeitet habe.

Beide Inschriften [Löwy, Inschr. griech. Bildh. Nr. 93], außer dem Künstlernamen je drei auf Siegerstatuen bezügliche Distichen enthaltend, befinden sich auf einem und demselben Marmorblocke, sind aber nicht von derselben Hand ausgeführt. Da sie jedoch an derselben Fläche des Steines mit Rücksicht aufeinander angeordnet seien, heißt es weiter, so können sie als ungefähr gleichzeitig gelten. Dieser bescheidenen Vermutung folgt aber sofort die Behauptung: „Daß Lysipp von Sikyon und Polyklet d. J. gleichzeitig gearbeitet haben, steht demnach fest.“ Diese Behauptung könnte nur gelten, wenn es sich um eine ursprünglich für zwei Statuen berechnete Basis handelte. Aber der Block, der die Inschriften trägt, ist nicht eine selbständige Statuenbasis, sondern ein architektonisches Glied, welches von Löschcke selbst mit dem Herakleion oder etwa dem an dasselbe anstoßenden Gymnasion in Verbindung gebracht wird. Nehmen wir an, daß es einer

Mauer oder *κρηπίς* angehört habe, die zur sukzessiven Aufnahme von Siegerstatuen bestimmt war, so kann recht wohl zwischen der Weihung der beiden Statuen eine Reihe von Jahren vergangen sein. Wenigstens dürfen aus der angenommenen Gleichzeitigkeit keine weiteren Folgerungen gezogen werden; und die Inschrift ist dafür, daß, wenn auch Polyklet nicht ein Altersgenosse des Lysipp gewesen, „doch sicher beide Künstler auf der Grenzscheide ihrer Tätigkeit noch zusammengetroffen", keineswegs „ein unwiderlegliches Zeugnis".

Aber auch eine Notiz bei Plinius (36, 64) soll zu derselben Annahme führen: dieser erwähnt nämlich unter den Werken des Lysipp eine Statue des Hephaistion, des bekannten Freundes Alexanders, „welche einige dem Polyklet beilegen, der doch fast hundert Jahre vorher lebte". Hier sei nämlich offenbar der jüngere mit dem älteren verwechselt worden. Also zuerst soll Polyklet d. J. nicht Altersgenosse des Lysipp sein, und dann doch die Statue des Hephaistion (gewiß nicht vor Ol. 112 [332 v. Chr.], möglicherweise erst etwa Ol. 114 [324 v. Chr.]) gearbeitet haben, so daß sich die Zeit seiner Tätigkeit, wenn auch nicht völlig, doch zum größten Teil mit der des Lysipp gedeckt hätte. Hier befindet sich Löschcke mit sich selbst in offenbarem Widerspruche.

Ist es aber möglich, die Tätigkeit des Polyklet überhaupt so weit auszudehnen? Was ich darüber bald nach dem Erscheinen von L.s Aufsatz niedergeschrieben, hat durch die Entdeckungen von Olympia eine bedeutende Erweiterung erfahren, und es ist dadurch der Anlaß gegeben, die Besprechung über Polyklet hinaus auf dessen ganze Familie auszudehnen.

Daß Daidalos von Sikyon Sohn des Patrokles war, wußten wir bereits durch eine ephesische Inschrift: C. i. gr. 2984 [Löwy, I. G. B. 88] und ist durch andere aus Olympia bestätigt worden (A. Z. 1879 S. 45, Nr. 221; vgl. 222 u. 287) [Olympia V Nr. 635; 161]. Nun erscheint aber dort (A. Z. 1878 S. 84, Nr. 129) [Ol. V 159] auch Naukydes als Sohn des Patrokles; und nach den Grundsätzen philologischer Kritik ist ferner bei Pausanias II 22, 7 zu lesen: *τὸ μὲν* (*ἄγαλμα Ἑκάτης*) *Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος*. Also Daidalos, Naukydes und Polyklet sind Brüder. Daidalos heißt außerdem einmal (Paus. VI 3, 4) Schüler seines Vaters Patrokles, Polyklet einmal (Paus. VI 6, 2) Schüler des Naukydes, woraus zunächst nur folgt, daß er der jüngere Bruder war. Um die weiteren chronologischen Angaben leichter zu würdigen, mag hier sofort folgendes hypothetische Schema aufgestellt werden, an dem dieselben gemessen werden können. Wenn Patrokles ungefähr im Jahre 470 = Ol. 77, 3 und ihm als dreißigjährigen Manne 440 = Ol. 85, 1 als ältester Sohn Naukydes geboren war, so konnte dieser, wiederum dreißigjährig 410 = Ol. 92, 3 Schüler haben, die sich fünf Jahre später 405 = Ol. 93, 4 an öffentlichen Werken beteiligten. Als ein solcher Schüler ist zunächst der nicht im Familienzusammenhange stehende Sikyonier Alypos beglaubigt, der an dem großen delphischen Weihgeschenke für Aigospotamoi arbeitete. Ganz in dieselbe Zeit aber gehört der aus dem gleichen Anlaß geweihte Dreifuß in Amyklai, an dem sich eine Aphrodite von der Hand des Polyklet befand. Man hat diesen für den älteren erklären wollen. Aber sollte man dem, wenn er überhaupt noch gelebt hätte, im höchsten Alter stehenden, weltberühmten Meister die Figur an einem von zwei Dreifüßen neben dem sonst unbekannten Aristandros von Paros übertragen, sollte man ihm, dem Haupte der argivischen Schule, neben

so vielen unbedeutenden Künstlern nicht auch einen hervorragenden Anteil an dem delphischen Weihgeschenke vergönnt haben? Man hat aber außerdem ganz vergessen, daß er Schüler des Ageladas war, dessen Leben sich kaum über Ol. 80 hinaus erstreckt haben kann. Wir müssen daher an unseren chronologischen Grundlagen dehnen und zerren, um eine entfernte Möglichkeit herauszurechnen, die wir schließlich doch selbst wieder für eine Unwahrscheinlichkeit erklären müssen. Nach dem obigen Schema würde der jüngere Polyklet Ol. 93, 4, auch wenn er Ol. 87, 1 = 432 geboren, also acht Jahre jünger als sein Bruder gewesen, immer schon das Alter von 27 Jahren erreicht haben und also ein fertiger Künstler gewesen sein. Allerdings ist an dem delphischen Weihgeschenk auch noch sein Vater Patrokles beschäftigt, ja Plinius setzt denselben sogar erst in die 95. Olympiade, in welcher er nach unserer Berechnung bereits das siebzigste Jahr erreicht haben müßte: als Bezeichnung der Blüte freilich ein hohes Alter! Aber ohne die Listen des Plinius weiter zu kritisieren, dürfen wir uns dasselbe in diesem Falle ohne weiteres gefallen lassen; denn in derselben Olympiade steht neben Patrokles auch sein Sohn Naukydes.

Fahren wir fort, so fehlen über Naukydes weitere Zeitangaben. Unter den Werken des jüngeren Polyklet läßt sich die Statue des Antipatros mit Wahrscheinlichkeit in Ol. 98 [388 v. Chr.] setzen. Daidalos arbeitet ein Weihgeschenk der Eleer wegen eines in der 95. Ol. [400 v. Chr.] erfochtenen Sieges über die Lakedämonier in der Altis, und noch später an den Weihgeschenken der Tegeaten wegen der Erfolge, welche dieselben Ol. 102, 4 [369 v. Chr.] ebenfalls über die Lakedämonier davongetragen hatten.*) Bis in die gleiche Zeit würde sich auch die spätere Tätigkeit des jüngeren Polyklet ohne Bedenken herabrücken lassen. Geradezu unmöglich würde es also nicht sein, daß er sich noch mit den Anfängen des Lysipp berührt hätte; aber wahrscheinlicher ist es, daß die beiden thebanischen Inschriften durch einen Zwischenraum von einigen Jahren getrennt sind.

Im vorhergehenden ist einer Statue von seiner Hand, des Zeus Philios in Megalopolis (Paus. VIII 31, 4) noch nicht gedacht worden. Ihre Einfügung in den chronologischen Rahmen würde keine besondere Schwierigkeit veranlassen. Trotzdem muß die Frage, ob sie zur Zeit der Gründung dieser Stadt (Ol. 102, 2) [371 v. Chr.], ja ob sie überhaupt von dem jüngeren und nicht vielmehr von dem älteren Polyklet gearbeitet war, noch immer offengehalten werden. Dort befanden sich in einem und demselben Peribolos drei Tempel. Für zwei derselben, den der großen Göttinnen und den der Aphrodite, führte der bekannte Damophon die Tempelbilder aus Marmor und Holz aus. Ist es da nicht auffällig, daß das Bild des Zeus für den dritten Tempel, wie wir aus dem Stillschweigen des Pausanias schließen dürfen, aus Erz, einem anderen Künstler aus einer ganz verschiedenen Schule

*) Urlichs (in den Jahrb. f. Philol. LXIX S. 380) denkt an Ereignisse, die um eine Olympiade später fallen. Es stimmt allerdings, daß Pausanias (X 9, 5) von kriegsgefangenen Lakedämoniern spricht, und daß nach Xenophon (Hellen. VII 4, 27) bei dem Entsatz von Kromnos Spartiaten und Periöken *πλείονες τῶν ἑκατὸν* in Kriegsgefangenschaft fielen. Von diesen aber erhielten die Arkader nur den vierten Teil. Sollten sie für diesen Erfolg eine Reihe von neun Statuen aufgestellt haben? Bei der Masse kleinerer und größerer Fehden in damaliger Zeit ist es kaum möglich, im einzelnen Falle eine bestimmte Entscheidung zu treffen.

sollte übertragen worden sein? Wahrscheinlicher ist es jedenfalls, daß die Statue, wie so viele andere in Megalopolis, aus früherer Zeit stammte und aus einer anderen arkadischen Stadt dorthin versetzt wurde.

Bestimmter möchte ich dem jüngeren, nicht dem älteren Polyklet den Zeus Meilichios in Argos zuweisen, nicht zwar, daß ich, einer Andeutung Löschckes (Anm. 12) folgend, dieses Werk mit dem Skytalismos des Jahres 370 = Ol. 102, 3 in Verbindung bringen zu müssen glaubte, sondern unter bestimmter Betonung des *ὕστερον* in der Erzählung des Pausanias (II 20, 1) über die Ereignisse des Jahres 418 = Ol. 90, 3. Die nächste Folge derselben war die Einrichtung der Demokratie, die schwerlich so bald als reuige Sünderin an eine Sühnung des vorhergegangenen Blutbades dachte. Der natürlichen Entwickelung würde es weit besser entsprechen, daß man erst eine geraume Zeit später, als die vornehmen Geschlechter sich durch jungen Nachwuchs wieder gekräftigt hatten, zu einer gewissen Ausgleichung der politischen Gegensätze gelangte, die in den *ἄλλα καθάρσια* und der Weihung der Zeusstatue ihren Ausdruck finden mochte.

Wenn ich also diese Statue, wie schon vorher den Dreifuß von Amyklai, aus dem Verzeichnisse der Werke des älteren Polyklet ausscheide, so muß ich um so energischer dagegen Einspruch erheben, daß Löschcke in einer etwas an Kleins Manier erinnernden Auffassungsweise aus ganz allgemeinen Gründen sich von der positiven Grundlage der schriftlichen Überlieferung entfernen und ein berühmtes Werk des älteren Polyklet auf den jüngeren übertragen will. Es erscheint ihm nämlich „wegen des Gegenstandes der Darstellung und wegen der Fertigkeit in Bildung geschlossener Gruppen, die er voraussetzt, sehr fraglich, ob sie (die vielbewunderten Astragalizonten) nicht vielmehr von dem in Rom vergessenen jüngeren Namensvetter herrührten“. Allerdings kennt Plinius den jüngeren Polyklet nicht, aber er erwähnt 34, 55 dieses Werk nicht etwa beiläufig als eins unter vielen, sondern mit scharfer Betonung: hoc opere nullum absolutius plerique iudicant. Und dieses Werk sollen wir dem jüngeren Polyklet, der doch immer nur ein Künstler zweiten Ranges war, zuweisen? Das Zeugnis ist hier so positiv, daß, wenn das Werk sich nicht in unsere Vorstellungen von dem Meister einfügen will, wir nicht berechtigt, das Zeugnis zu verwerfen, sondern verpflichtet sind, unsere Vorstellungen nach dem Zeugnisse zu reformieren.

Wie große Vorsicht aber in der Aufstellung so allgemeiner Annahmen geboten ist, das drängte sich mir im Laufe der gegenwärtigen Untersuchungen gerade in Beziehung auf den älteren Polyklet auf. Wir sind gewohnt, ihn als einen der ersten, wenn nicht den ersten Athletenbildner aufzufassen. Nun lehren uns die olympischen Ausgrabungen, daß von den fünf bisher zwischen ihm und dem jüngeren streitigen olympischen Siegerstatuen nach den Inschriften vier dem jüngeren zugesprochen werden müssen, und daß wir demnach auch die fünfte, die des Kyniskos, diesem nicht wohl länger vorenthalten dürfen. So bleibt für den älteren keine einzige übrig, und in diesem Falle dürfen wir wohl aus dem Stillschweigen des Pausanias folgern, daß er überhaupt keine Siegerstatuen für Olympia gearbeitet hat. Es scheint daher, daß er die Jünglingsgestalt und das „athletische Genre“, in dem er unangefochten Meister bleibt, gewissermaßen nur als theoretisch-künstlerische Aufgabe, nicht als Objekt für den praktischen Markt in Olympia behandelt

habe. Ob wir deshalb vielleicht seine künstlerische Persönlichkeit in eine gewisse Parallele mit der Stellung des Isokrates auf dem Gebiete der Beredsamkeit zu bringen haben, mag hier unerörtert bleiben.*)

Nach diesen Abschweifungen kehren wir wieder zu der thebanischen Künstlerinschrift zurück. Überraschend nennt Löschcke, was sie „über die Heimat des jüngeren Polyklet lehre. Denn bei dem ausgeprägten Böotismus in der Form *ἐπόεισε* scheint mir ein Zweifel über diese kaum möglich". Den jüngeren Polyklet für einen Böoter zu halten, möchte vielleicht gerechtfertigt sein, wenn jenes *ἐπόεισε* an der Statue selbst oder an ihrer Plinthe, d. h. vom Künstler selbst eingemeißelt wäre. Aber die Statue hatte nicht einmal eine isolierte Basis, und über der Künstlerinschrift befindet sich ein Epigramm von drei Distichen. Daß dieses vom Künstler selbst eingemeißelt sei, wird kaum jemand zu behaupten wagen, und so werden wir auch die weiteren zwei Worte: *Πολύκλειτος ἐπόεισε* auf Rechnung des böotischen Steinmetzen setzen müssen, der in Theben eben böotisch schrieb.

Die Inschrift läßt sich also gegen die aus dem Familienzusammenhange mit Naukydes abgeleiteten Resultate in keiner Weise geltend machen; und wohl noch weniger können die Hinweisungen Löschckes auf mehrfache Beziehungen Polyklets zu Theben und Thebanern in Betracht kommen. Theben war keineswegs der Sitz einer Kunstschule, die wie Athen oder Argos nicht bloß das heimische Bedürfnis befriedigt, sondern auch für den Export gearbeitet hätte. Wir finden dort attische wie peloponnesische Künstler in größerer Zahl beschäftigt (s. das Register zu meiner Klg. II 783) [II² 535], wobei allerdings nicht verschwiegen werden soll, daß ausnahmsweise die einzigen namhaften böotischen Künstler Hypatodoros und Aristogeiton nicht nur ein Götterbild für eine arkadische Stadt, sondern auch ein umfangreiches Weihgeschenk in Delphi für die Argiver arbeiteten.

Wenn ich schließlich hier noch auf die Heimatsverhältnisse der Familie des Polyklet eingehe, so geschieht dies vornehmlich mit Rücksicht auf die Bemerkungen Furtwänglers in der A. Z. 1879 S. 46. Daidalos nennt sich in den Inschriften und heißt bei Pausanias Sikyonier, Polyklet bei Pausanias Argiver. Naukydes, wenn er nach der Inschrift Sohn des Patrokles ist, kann nicht zugleich, wie jetzt bei Pausanias steht, Sohn des Mothon sein. Es freut mich daher, daß ich, schon ehe ich Furtwänglers Aufsatz gelesen hatte, zu der gleichen Lösung wie er gelangt war, nämlich daß in *Μόθωνος* die Angabe der Heimat des Künstlers versteckt sei, und zwar Methana zwischen Epidauros und Troizen, welches Thukydides IV 45 Methone nennt, während für die gleichnamige Stadt in Messene sich bei Pausanias IV 35, 1 sogar die Form Mothone findet. So hätten wir also für die drei Brüder drei verschiedene Heimatsangaben. Zur Lösung dieser scheinbaren Widersprüche bemerke ich zunächst, daß attische Künstler in attischen Inschriften ihre Heimat nach ihrem Demos, und nur außerhalb Attikas sich als Athener zu bezeichnen pflegen. Als Analogie aus anderen Gegenden Griechenlands

---

*) Diesen Mahnungen zur Vorsicht gegenüber will auch ich mich einer Warnung Löschckes nicht verschließen: eine thebanische Inschrift, in der ich ein Künstlerverzeichnis zu erkennen glaubte (Overbeck SQ. 1568) [Löwy, I. G. B. 554], mag wenigsten so lange aus den archäologischen Schriftquellen gestrichen werden, als die partielle Übereinstimmung mit bekannten Künstlernamen sich nicht durch weitere Gründe als eine nicht bloß zufällige erweisen läßt

kann eine Inschrift aus Olympia (A. Z. 1878 S. 181) [Olympia V Nr. 130] dienen, in welcher sich Athenodoros und Asopodoros *χὼ μὲν Ἀχαιός, ὁ δ' ἐξ Ἄργεος εὐρυχόρου* ohne Angabe der Stadt nennen. Nun wird der *Ναυκύδης Μόθωνος* bei Pausanias als Künstler einer Hekate nicht in Olympia, sondern in Argos genannt, und hieraus also erklärt sich, daß er dort, wahrscheinlich in der Inschrift, Methana als seine engere Heimat oder den Stammsitz seiner Familie bezeichnet. Naukydes war also ein *Μεθωναῖος Ἀργεῖος*, wie bei einem Komiker Ephippos (Athen. X 442 d) Herakles sich *Τιρύνθιον Ἀργεῖον* nennt, oder wie ähnlich *Βοιώτιος ἐξ Ἐρχομένου* ein Werk des Hypatodoros und Aristogeiton weiht. In Olympia würde sich wahrscheinlich auch Naukydes als Argiver bezeichnet haben, wie Polyklet zwar nicht in den Inschriften, aber bei Pausanias genannt wird, Daidalos dagegen erscheint als Sikyonier. Es haben nun jedenfalls einmal sehr enge Beziehungen zwischen der Kunst von Sikyon und von Argos bestanden: schon die drei Musen des Ageladas, Kanachos und Aristokles scheinen in einer gewissen Gemeinsamkeit gearbeitet zu sein; und so mag es sich auch erklären, daß der ältere Polyklet gewöhnlich Argiver, aber auch einmal Sikyonier genannt wird. Doch läßt sich dieses Verhältnis der Schulen vielleicht, wenigstens zeitlich, etwas bestimmter begrenzen. In der Schule des Sikyoniers Lysipp finden wir neben mehreren Sikyoniern keinen Argiver: die Schule von Argos scheint ausgestorben, ja überhaupt begegnen wir dort in dieser und der späteren Zeit nur geringen Spuren einer einheimischen künstlerischen Tätigkeit. Früher haben wir dort als Schüler des älteren Polyklet den Argiver Asopodoros und wahrscheinlich, obgleich nicht ausdrücklich als Argiver beglaubigt, den Periklytos, der wiederum Lehrer des Antiphanes aus Argos war. Daneben stehen (Naukydes und) der jüngere Polyklet, den wir uns wegen der Gleichheit des Namens gern in verwandtschaftlicher Beziehung zum älteren denken mögen. Aber schon dieser hat einen Schüler aus Sikyon, den Kanachos, der jüngere ebendorther den Alypos, und auf Antiphanes folgt der Sikyonier Kleon. Hierzu kommt endlich, daß Daidalos, obwohl aus argivischer Familie, sich Sikyonier nennt. Es scheint demnach, daß schon gegen Ol. 100 [380 v. Chr.] die Schule von Argos in der Auflösung begriffen war, und daß Sikyon ihre Stelle einnahm — richtiger vielleicht wieder einnahm. Denn schon zur Zeit des Dipoinos und Skyllis erscheint es als ein Hauptsitz der Kunstübung und bewahrt seine Stellung, wenigstens auf dem Gebiete der Malerei, lange nach Lysipp noch in der Zeit des achäischen Bundes, während Argos nur durch die Bedeutung einzelner hervorragender Individualitäten, wie Ageladas und Polyklet, zeitweilig in den Vordergrund treten mochte. Über weitere Ursachen dieses Wechsels ließen sich vielleicht Vermutungen, aber ohne sichere Gewähr aufstellen. Immerhin aber wird es nicht überflüssig sein, zunächst die Tatsachen, wie sie sich aus den uns zu Gebote stehenden Quellen ergeben, darzulegen, wenn sich auch Folgerungen aus denselben vielleicht erst einmal später ziehen lassen.

Myron.

Über die zeitlichen Grenzen der Tätigkeit des Myron fehlen uns bekanntlich genauere Angaben Eins seiner berühmtesten Werke müßte er schon um Ol. 77 [472 v. Chr.] gearbeitet haben, sofern es nachweisbar wäre,

daß der berühmte Läufer Ladas in dieser Olympiade gesiegt und Simonides, der bereits Ol. 78, 2 [467 v. Chr.] starb, seine Grabschrift verfaßt hätte. Diese Folgerung würde sich ergeben, wenn die Vermutung Benndorfs (de Anthol. gr. epigr. p. 15) begründet wäre, daß in dem Epigramm des Simonides (Anth. pal. XIII 14) der Name *Δάνδις* in *Λάδας* zu verbessern wäre. Dübner in seiner Ausgabe bezeichnet dies als wahrscheinlich. Allein der Name des Dandis kommt als der des Siegers in der 77. Ol. nicht bloß an dieser einen Stelle, sondern auch bei Diodor XI 53, bei Dionys Hal. IX 37 und bei Africanus vor, und überall schwanken die Lesarten nur unbedeutend zwischen *Δάνδης*, *Δάντης*, *Δάτις*, *Δάντιος*, *Δάντις* (Dandin in der armenischen Übersetzung des Africanus). Daß der Name Ladas bei allen diesen Autoren in gleichmäßiger Weise korrumpiert und herzustellen sei, wird wohl kaum jemand zu behaupten wagen; und so wird schon aus diesem Grunde Dandis bei Simonides seinen Platz behaupten müssen, abgesehen davon, daß neben den vielen Siegen im Stadion, von denen wir sonst nichts wissen, gerade der von Pausanias bezeugte Sieg im Dolichos in dem Epigramm nicht erwähnt wird. — Die Heimat des Ladas wird nicht direkt angegeben. Wegen seiner Statue im Tempel des Apollo zu Argos (Paus. II 19, 7) möchte ihn Benndorf für einen Argiver erklären. Das Stadion indessen, in dem er seine Schule durchgemacht, lag zwischen Mantinea und Orchomenos, also in Arkadien (Paus. VIII 12, 5); sein Grab auf dem Wege von Belmina nach Sparta, also in Lakedämon (Paus. III 21, 1); und wenn Pausanias richtig vermutet, daß er sofort nach einem Siege erkrankt und unterwegs, doch wohl auf der Rückkehr nach der Heimat, gestorben und an der Stätte seines Todes auch begraben sei, so muß eben Lakedämon als seine Heimat betrachtet werden, wie man auch früher angenommen hat.

Auffallend findet es Benndorf, daß sowohl bei Pausanias unter den Statuen der Olympioniken, als bei Plinius unter den Werken des Myron die Erwähnung der Statue des Ladas fehle. Er hält es daher für nicht zu kühn, bei letzterem den ungehörigen und fremdartigen Hund canem in Ladam zu verändern. Paläographische Wahrscheinlichkeit hat diese Veränderung gewiß nicht; und wenn Plinius unmittelbar nach der berühmten Kuh auch noch einen Hund desselben Künstlers erwähnt, so liegt darin doch gewiß nichts Auffälliges. Daß aber ein Hund ebensogut wie eine Kuh sogar als ein Wunder der Kunst gepriesen werden konnte, lehrt die Erzählung bei Plinius 34, 38. — Das Schweigen des Pausanias möchte sodann Benndorf daraus erklären, daß die Statue vor der Zeit des Pausanias nach Rom versetzt worden sei, womit es zusammenhänge, daß Ladas bei römischen Dichtern und Schriftstellern mehrfach erwähnt werde. Allein dieselben gedenken wohl des Ladas und seiner Schnelligkeit; eine Beziehung aber auf seine Statue findet sich nirgends. Wir kennen dieselbe als Werk des Myron einzig aus dem (Doppel-) Epigramm der Anthologie XVI 54. Daneben steht die Erwähnung der Statue in Argos bei Pausanias; und so werden wir nicht wohl umhin können, das Epigramm auf diese zu beziehen. Das Schweigen des Pausanias über den Künstler darf dagegen nicht angeführt werden, indem z. B. Hirschfeld (Athena und Marsyas S. 16) aus dem ersten Buche nicht weniger als sechs Beispiele zusammenstellt, zu denen sich noch die Parthenos des Phidias hinzufügen läßt, in denen Pausanias die uns sonst bekannten Namen der Künstler übergeht.

Trotzdem möchte ich nicht leugnen, daß in den Nachrichten über Ladas etwas liegt, was von dem Charakter der gewöhnlichen Überlieferungen über olympische Sieger etwas abweicht. Daß er in der Zeit des Myron gesiegt habe, ist keineswegs ausdrücklich überliefert. Die Erwähnung aber seines Grabmals, des Stadions, in dem er sich geübt, sowie die Weihung seiner Statue im Apollotempel von Argos weisen auf außergewöhnliche Ehren hin, wie wir sie am liebsten mit einer Art Heroenkult verbunden annehmen möchten. Man kann geneigt sein, an Verhältnisse zu denken, wie die des Oibotas aus Dyme in Achaia, der als Sieger in Ol. 6 [756 v. Chr.] erst um die 80. Ol. [460 v. Chr.] eine Statue erhielt. Es wurde von mir bereits in der Klg. I S. 69 die Vermutung geäußert, daß die von Pausanias (VI 3, 8) verworfene Erzählung, er habe bei Platää mitgekämpft, auf eine Wundererscheinung, wie die des Theseus, Marathon, Echetlos in der Schlacht bei Marathon zu beziehen sein möge. Die weitere, in ihrer Allgemeinheit unrichtige Augabe über den Fluch des Oibotas, der den Achäern die Ehre olympischer Sieger raubte, dürfte dann in der Beschränkung richtig sein, daß erst seit der Schlacht bei Platää die Achäer in Olympia keine Erfolge mehr aufzuweisen hatten, bis sie gegen Ol. 80 *ἄλλα ἐς τιμὴν τοῦ Οἰβώτα* festsetzten und ihm eine Statue in Olympia errichteten. Außerdem blieb es noch bis in die Zeit des Pausanias (VII 17, 14) Sitte, daß Achäer, wenn sie sich an den Kämpfen in Olympia beteiligen wollten, vorher dem Oibotas Opfer darbrachten (*ἐναγίζειν*) und nach errungenem Siege seine Statue in Olympia bekränzten. — Noch nähere Berücksichtigung scheinen die Nachrichten über nicht weniger als vier spartanische Sieger in Olympia zu verdienen. Eutelidas siegte Ol. 38. Pausanis VI 15, 8 nennt allerdings sein Bild alt und bezeichnet die Inschrift an der Basis als durch die Zeit unleserlich. Aber da er selbst (VI 18, 7) die ersten Siegerstatuen in die 59. und 61. Ol. [544 und 536 v. Chr.] setzt, so konnte ihm die Statue erst lange nach seinem Tode, und dann doch wohl schwerlich von Verwandten, sondern durch die Lakedämonier von Staats wegen errichtet sein. Hipposthenes und sein Sohn Hetoimokles errangen in Olympia im ganzen elf Siege. Von den sechs des Vaters fällt der erste im Ringkampfe der Knaben in Ol. 37 [632 v. Chr.], die fünf anderen im Ringen der Männer in Ol. 39—43 [624—608 v. Chr.]. Die lange Siegeslaufbahn des Vaters wird der Sohn ziemlich unmittelbar fortgesetzt haben, so daß seine Siege um Ol. 50 [580 v. Chr.] fallen müssen. Da ihm nun nach Pausanias (III 13, 9) eine Statue in Sparta errichtet war, so wird auch diese, wie die des Eutelidas, erst lange Zeit nach dem Siege aufgestellt worden sein. Von Hipposthenes aber berichtet Pausanias III 15, 7, daß ihm in Sparta sogar ein Tempel geweiht war; *σέβουσιν δὲ ἐκ μαντεύματος τὸν Ἱπποσθένην ἅτε Ποσειδῶνι τιμὰς νέμοντες*. Chionis erkämpfte mehrere Siege um die 30. Ol. (Paus. VI 13, 2). Auf einer Stele mit dem Verzeichnis seiner Siege, von der eine zweite nahe bei den Gräbern der Agiaden in Sparta (III 14, 3) wahrscheinlich eine Wiederholung war, fand sich eine Erwähnung des erst Ol. 65 [520 v. Chr.] (wieder? —) eingerichteten Waffenlaufes, woraus Pausanias schloß, daß sie nicht von Chionis selbst, sondern erst später von den Lakedämoniern aufgestellt sei. Er hätte deshalb nicht zweifeln sollen, daß die daneben stehende Statue den Chionis darstellen könne, da sie ein Werk des Myron sei. Denn offenbar gehören Stele und Statue zusammen und ihre Aufstellung rückt da-

durch in die Zeit des Myron herab. Ist es nun Zufall, daß auch die Statue des Ladas ein Werk des Myron war? Liegt hier nicht der Verdacht nahe, daß auch Ladas in einer früheren Zeit gesiegt habe, und daß die Weihung seiner Statue mit der Aufstellung der des Chionis in einem gewissen Zusammenhange stehe, wenn wir nicht lieber annehmen wollen, daß die späte Ehrung aller der genannten älteren Olympioniken in gewissen Zeitströmungen ihren gemeinsamen Grund hatte? Bei Hipposthenes werden wir bestimmt auf ein Orakel hingewiesen. Von Chionis aber wird berichtet, daß er an der Gründung von Kyrene durch Battos Anteil hatte, und vielleicht lag darin, vielleicht auf eine Mahnung des in Sparta hoch angesehenen Orakels des Ammon hin (Paus. III 18, 3), der Anlaß, sein Andenken in Sparta und in Olympia zu erneuern. Allerdings lassen sich solche Vermutungen nicht in jedem einzelnen Falle so wie bei Oibotas durch Hinweisung auf bestimmte Zeugnisse begründen; aber wiederum ist es ein eigentümliches Zusammentreffen, daß wir, wie bei Oibotas, so auch bei Chionis und Ladas auf die Zeit bald nach den Perserkriegen hingewiesen werden, die ja durch so manche Legende den Anlaß zur Einführung oder Wiederbelebung von Götter- und Heroenkulten (ich erinnere nur an Pan und Boreas in Athen) darboten. Die poetische, halb legendenhafte Verklärung, in der uns Ladas namentlich auch bei Dichtern und Rhetoren der späteren Zeit (vgl. Benndorf p. 13) entgegentritt, würde sich bei einer solchen Auffassung der Verhältnisse am besten erklären, die natürlich für sich nicht den Wert eines historischen Beweises, sondern nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit in Anspruch zu nehmen vermag. —

Außer den Statuen des Ladas und des Chionis arbeitete Myron noch zwei Statuen für einen anderen Lakedämonier. Nach Pausanias (VI 2, 2) brachte Lykinos ein Gespann von Füllen nach Olympia, die er, da eines derselben zurückgewiesen wurde, unter den ausgewachsenen Rossen laufen ließ, *καὶ ἐνίκα δι' αὐτῶν· ἀνέθηκε δὲ καὶ ἀνδριάντας δύο ἐς Ὀλυμπίαν, Μύρωνος τοῦ Ἀθηναίου ποιήματα.* Rutgers (Africani *Ὀλυμπ. ἀναγρ.* p. 144) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß das Füllenrennen erst Ol. 99 [384 v. Chr.] eingeführt wurde, während Myron um Ol. 80 [460 v. Chr.] tätig war. Demnach waren entweder die Statuen nicht von der Hand des Myron oder sie bezogen sich nicht auf den Sieg des Lykinos. Vor diese Alternative gestellt, müssen wir uns schon zu einem etwas kühneren Vorgehen entschließen. Bei etwas schärferem Zusehen erscheint die Verbindung *ἐνίκα δι' αὐτῶν. ἀνέθηκε δὲ καὶ* . . . etwas bedenklich, wenigstens dem Sprachgebrauche des Pausanias nicht völlig entsprechend. Und weshalb stellt Lykinos zwei Statuen für einen einzigen Sieg auf? Sehen wir weiter, was bei Pausanias folgt: *τῷ δὲ Ἀρκεσιλάῳ καὶ Λίχᾳ τῷ παιδὶ, τῷ μὲν αὐτῶν γεγόνασι δύο Ὀλυμπικαὶ νῖκαι, Λίχας δὲ κτλ.* Auch diese beiden gehören zu der Gruppe lakedämonischer Sieger im Wagenrennen, die Pausanias hier zusammenfaßt; Arkesilaos hat zweimal gesiegt, Lichas war Ol. 90 [420 v. Chr.] ein alter Mann (*ἄνδρα γέροντα*: Xenoph. Hell. III 2, 21; vgl. Rutgers p. 52); sein Vater lebte demnach um Ol. 80, war also Zeitgenosse des Myron. Alles würde daher sehr gut stimmen, wenn Myron die beiden Statuen nicht für Lykinos, sondern für Arkesilaos gemacht hätte. Nun ist bei Pausanias schon im Anfange desselben Kapitels ein Name ausgefallen (nicht Xenarches, wie Rutgers p. 125 richtig bemerkt, weshalb auch Xenarches unter den Werken

des Lysipp zu streichen und der verlorene Sohn des Philandrides dafür einzusetzen ist), und es kommt verhältnismäßig oft vor, daß sich bei Pausanias im Umfange einer Seite mehr als eine Lücke findet. Nehmen wir also auch in dem kritischen Satze den Ausfall eines einzigen Wortes an und schreiben: ἀνέθηκε δὲ καὶ Ἀρκεσίλαος ἀνδριάντας δύο, so sind die sachlichen Schwierigkeiten gehoben, und wir gewinnen einen Text, welcher der verzwickten Redeweise des Pausanias auf das beste entspricht.

Ptolichos. Ein Werk des Ptolichos von Ägina war die Statue seines Landsmannes Theognetos. In der Künstlergeschichte I S. 81 hatte ich bemerkt, daß der olympische Sieg desselben im Ringkampfe der Knaben vor Ol. 80 [460 v. Chr.], jedoch nicht notwendig vor Ol. 77—78 [472 bis 468 v. Chr.] fallen müsse. Rutgers (S. 37) will ihn nicht später als Ol. 75 [480 v. Chr.] ansetzen. Allein die Erwähnung des Theognetos in Pindars VIII. pythischer Ode, welche seinen Neffen Aristomenes feiert, bietet dafür keine Berechtigung; vgl. L. Schmidt, Pindars Leben S. 398 ff. Dagegen hatte ich übersehen, daß wir in einem Epigramm der Anthologie (XVI 2) die Inschrift der Siegerstatue besitzen, indem dort schon von Schneidewin gewiß mit vollstem Rechte, wie auch in der neuesten Ausgabe von Dübner anerkannt ist, statt des metrisch fehlerhaften Namens eines unbekannten Theokritos der des Theognetos hergestellt worden ist. Das Epigramm aber hat den Simonides zum Verfasser, welcher Ol. 78, 2 [466 v. Chr.] starb. Danach ist Ol. 78 [468 v. Chr.] der späteste Termin für den Sieg des Theognetos.

Kresilas. Kürzlich lenkte Ad. Römer meine Aufmerksamkeit auf eine bekannte Stelle des Auctor ad Herenn. IV 6, 9: Chares a Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelia, pectus Polyclitium, ventrem et crura, sed omnia coram magistrum facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare. Man habe die Worte ventrem et crura als ein törichtes Einschiebsel beseitigen wollen, weil sie sich in den besten Handschriften nicht fänden. Doch sei durch Spengel (Rhein. Mus. XVII S. 331 ff.) das Urteil über das Verhältnis der besseren zu den geringeren Codices wesentlich modifiziert worden. Und dann, wenn es sich um Anleitung zur Anfertigung von Statuen handele und man der Reihe nach Kopf, Arme und Brust aufzähle, bilden da nicht Bauch und Schenkel die notwendige Ergänzung, um ein Ganzes herzustellen?

Die letztere Erwägung scheint mir zwingend, und es ist daher an den Worten ventrem et crura in keinem Falle zu rütteln. Aus diesem Grunde kann denn auch eine Vermutung Kaysers, so wie sie ausgesprochen ist, nicht gebilligt werden: es sei zu lesen ventrem Cresilaeum, indem das letztere Wort in crura et und weiter in et crura korrumpiert sei. Und doch glaube ich, daß uns Kaysers Vermutung auf das Richtige zu führen vermag. Als maßgebende Künstler nennt der Rhetor Lysipp, Myron, Praxiteles, Polyklet; von den berühmtesten ersten Ranges fehlen Phidias und Skopas. Aber von philologischer Seite bietet sich auch nicht der geringste Anhaltspunkt, welcher den Ausfall gerade dieser Namen rechtfertigen könnte; und von archäologischer Seite darf wohl daran erinnert werden, daß die Vorzüge dieser beiden Künstler wesentlich oder wenigstens insoweit auf der Seite

der geistigen Auffassung lagen, daß ihre formalen Verdienste nicht als Zweck, sondern nur als Mittel zur Erreichung geistiger Ziele aufgefaßt zu werden pflegten. Und nun gar den Phidias als den Repräsentanten mustergültiger Bauch- und Schenkelbildung hingestellt zu sehen, müßte einen fast erheiternden Eindruck machen. Wir sind also genötigt, an einen der primis proximi zu denken. Ein solcher ist Kresilas. In dem bekannten Amazonenwettstreite steht er nach Polyklet und Phidias an dritter Stelle und sein sterbender Verwundeter wird mit besonderem Lobe genannt. Sein Name, der jetzt durch Inschriften sichergestellt ist, findet sich in den Handschriften fast immer mehr oder minder korrumpiert. In einem Epigramme der Anthologie (XIII 13) finden wir z. B. die Lesart *Κρισίας*. Nehmen wir beim Auct. ad Her. eine ähnliche Korruptel an, durch welche sich das Wort dem vorhergehenden crura, mit dem es die Anfangsbuchstaben gemein hat, noch mehr annäherte, so erklärt es sich, wie es als eine scheinbare Dittographie von crura leicht ausfallen konnte. So empfiehlt es sich von sachlicher wie von paläographischer Seite zu schreiben: ventrem et crura Cresilaea. Wie weit bei der Beurteilung des Künstlers auf die Worte ventrem et crura im einzelnen Nachdruck zu legen ist, wird vielleicht erst klar werden, wenn es einmal gelingt, unter den uns erhaltenen Typen von Amazonen die des Kresilas mit Sicherheit nachzuweisen. Vorläufig mögen die Worte nur zur Bestätigung der Annahme dienen, daß Kresilas zu den Künstlern gehört, die auf die formale Durchbildung ihrer Werke einen besonderen Wert legten.

Demetrios. Nach Pausanias I 27, 4 stand in Athen am Poliastempel *εὐῆρις πρεσβῦτις, ὅσον τε πήχεος μάλιστα, φαμένη διάκονος εἶναι Λυσιμάχη*. Ein zweites Zeugnis über sie besitzen wir bei Plinius 34, 76: Demetrius Lysimachen (fecit) quae sacerdos Minervae fuit LXIV annis. Aber was bedeutet *εὐῆρις*? Benndorf in den Mitt. d. ath. Inst. I S. 50 bemerkt, daß sich das Wort schwerlich werde verteidigen lassen, und vermutet, es sei etwa „an das Material oder den Verfertiger des Werkes zu denken. Möglich wäre auch ein Wort wie *εὐγήρως*“. Paläographisch am nächsten steht wohl *εὐήθης*, und eine gutmütige, treuherzige Alte paßt auch dem Sinne nach sehr wohl. Man wird jedoch sagen, daß ein so treuherziges Beiwort der nüchternen Prosa des Pausanias nicht entspreche: im allgemeinen gewiß mit Recht. Doch fragt es sich, ob nicht Ausnahmen zuzugeben sind, und ich möchte deshalb auf ein von Pausanias II 26, 9 erwähntes, leider chronologisch nicht näher bestimmbares, aber sehr eigentümliches Kunstwerk hinweisen. In einem Gebäude (*οἴκημα*) zu Aigeira in Achaia befand sich (eine Gruppe von Statuen?) *ἀνήρ τε ἤδη γέρων ἴσα καὶ ὀδυρόμενος*, drei Frauengestalten, die sich ihre Armbänder abnahmen, drei Jünglinge und (der Name ist ausgefallen) mit dem Panzer gerüstet. Dieser Anonymus soll in einem Kriege der Achäer sich durch seine Tapferkeit unter den Aigeiraten besonders ausgezeichnet haben und gefallen sein; die Brüder melden seinen Tod; die Schwestern nehmen zum Zeichen der Trauer ihren Schmuck ab, *καὶ τὸν πατέρα ἐπονομάζουσιν οἱ ἐπιχώριοι Συμπαθῆ, ἅτε ἐλεεινὸν καὶ ἐν τῇ εἰκόνι*. Hier wird allerdings die Erwähnung des Ausdrucks in dem Bilde durch die Erzählung und den Beinamen genauer motiviert. Aber auch jene Lysimache war gewissermaßen eine Kuriosität: an bevorzugter Stelle geweiht, nur eine Elle hoch, ein altes Weib, ein Werk des

Demetrios, künstlerisch vielleicht eine Art Seitenstück zu dem kahlköpfigen, dickbäuchigen Pellichos desselben Künstlers: konnte darin nicht hinreichender Anlaß für Pausanias liegen, der ausgesprochenen Eigentümlichkeit des Werkes durch ein bezeichnendes Epitheton mit einem kurzen Worte zu gedenken?

Apellas. Durch die Ausgrabungen von Olympia ist jetzt festgestellt, daß sich an die Künstlerfolge des Theokosmos von Megara und seines Sohnes Kallikles als drittes Glied dessen Sohn Apellas anreiht, der für die Königin Kyniska arbeitete und also um Ol. 100 [380 v. Chr.] lebte: A. Z. 1880 S. 152 [Olympia V Nr. 160. 634]. Eine weitere Tätigkeit möchte ihm Furtwängler als Kunstschriftsteller zuweisen und auf ihn die ausführlichen Notizen zurückführen, die wir über ein Werk seines Vaters, die Statue des Diagoras besitzen (Schol. Pind. p. 158 Böckh). Allein eine derartige Kunstschriftstellerei gab es damals noch nicht; sie entwickelt sich erst nach der Zeit Alexanders. Wahrscheinlich würde Furtwängler selbst gefunden haben, um welchen Apellas es sich bei dem Scholiasten des Pindar handelt, wenn ihm in Olympia die nötige Literatur zu Gebote gestanden hätte. Der Schriftsteller über Kunst ist Apellas Ponticus, über den es genügt, auf Preller (Polemon. fr. p. 175) zu verweisen.

Boëthos. Boëthos, der Schöpfer des Knaben mit der Gans, ist bisher nur nach dem Charakter seiner Kunst in die Zeit bald nach Alexander d. Gr. gesetzt worden. Es ist dabei eine Inschrift (C. i. gr. 6164) [Löwy, I. G. B. Nr. 521] unberücksichtigt geblieben, welche bereits Winckelmann (Werke VI, I S. 38) mitgeteilt hat. Er „fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Barthol. Ägius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz“. Sie lautet: *μηνοδοτος και | διοδοτος οἱ βοηθου | νικομηδεις | εποιουν*. Allerdings habe ich selbst (Klg. I S. 501) geglaubt, ihre Zuverlässigkeit verdächtigen zu müssen: „denn wenn auch Ursinus selbst nicht Fälscher war, so nahm er doch vieles Falsche auf Treue und Glauben von Ligorio auf“. Fast gleichzeitig setzte sie Mommsen (Ber. d. sächs. Ges. 1852 S. 256) bei der Behandlung anderer griechischer Ligoriana in die Kategorie derer, deren Unechtheit ihm evident schien. Einen weiteren Verdachtsgrund glaubte Hirschfeld (Tit. statuar. nr. 142) darin zu finden, daß in einer auf Boëthos, den Vater der beiden Nikomedier, bezüglichen Inschrift, ein Arzt Nikomedes erwähnt wird.

Und doch scheint die Inschrift der beiden Söhne die Bürgschaft ihrer Echtheit in sich selbst zu tragen. Sie sind aus Nikomedia in Bithynien; Boëthos, der Vater, heißt in allen Handschriften des Pausanias (V 17, 1) *Καρχηδόνιος*; und erst O. Müller hat dafür *Καλχηδόνιος* zu lesen vorgeschlagen. Nun wurde Nikomedia im J. 264 v. Chr. gegründet und zum Teil mit den von Chalkedon oder Kalchedon übergesiedelten Bürgern bevölkert. Wenn also Boëthos um diese oder nicht lange vor dieser Zeit lebte, so erklärt es sich sehr einfach, daß er Kalchedonier heißt, während seine Söhne sich bereits als Nikomedier bezeichnen. Ligorio indessen, selbst wenn er ein bedeutenderer Gelehrter gewesen wäre, was er nicht war, konnte von diesen Heimatsverhältnissen noch nichts wissen, und damit fällt jeder Grund weg, die Echtheit der Inschrift noch ferner zu bezweifeln. Boëthos gehört demnach in das erste Drittel des dritten Jahrhunderts v. Chr.

Nebenbei bemerkt, zeigt die Inschrift, die nicht an der Basis, sondern an der Statue eines Herakles stand, daß das Imperfektum in Bildhauerinschriften schon mindestens gegen die Mitte des III. Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam und es demnach wohl als „hellenistisch" bezeichnet werden darf. — Die Zweifel an der Echtheit einer zweiten Inschrift (C. i. gr. 6146) [Löwy, I. G. B. Nr. 522] werden durch das Vorhergehende nicht berührt.

Epigonos. In dem vorläufigen Bericht über die Ausgrabungen von Pergamon S. 80 [Löwy, I. G. B. Nr. 157. Altertümer von Pergamon VIII 1 Nr. 31] teilt Conze eine Künstlerinschrift aus der Königszeit der Attalen mit und sagt: „sie nennt einen sonst nicht bekannten Künstler *Ἐπίγονος ἐποίησεν.*" Daß er nicht unbekannt ist, würde wenig verschlagen, sofern etwa nur der Name beiläufig erwähnt würde. Aber Plinius berichtet 34, 88: Epigonus omnia fere praedicta imitatus (Philosophen, Athleten u. a.) praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. Vermutungsweise hatte ihn allerdings schon Furtwängler (Dornauszieher S. 70) in die Diadochenzeit gesetzt. Um so willkommener ist die inschriftliche Bestätigung; denn durch die chronologische Fixierung tritt er uns entgegen als ein echter Sohn seiner Zeit und bereichert unsere Vorstellungen von derselben, wenn er auch, wie Furtwängler bemerkt, „nicht umsonst seinen Namen trug: er war ein Epigone".

Eutychides. Unter den Monumenten des Asinius Pollio wird von Plinius 86, 34 ein Liber pater als Werk des Eutychides genannt, den man bisher unbedenklich für den bekannten Schüler des Lysipp gehalten hat. Es muß indessen auffallen, daß außer dieser einen Marmorstatue weder unter den Werken des Eutychides, noch unter denen des Lysipp und seiner gesammten Schule auch nur eine einzige Arbeit in diesem Material angeführt wird. Wir werden daher diesen Liber pater einem Athener Eutychides zuteilen müssen, von dem uns eine Inschrift erhalten ist [Löwy, I. G. B. Nr. 143], welche Hirschfeld (A. Z. 1872 S. 25) frühestens in das Ende des III. Jahrhunderts v. Chr. versetzt. Vielleicht ist er um mehr als ein Jahrhundert jünger und gehört dem Kreise des Arkesilaos, Kleomenes u. a. an, neben deren Werken das seinige unter den Monumenten des Asinius Pollio aufgestellt war.

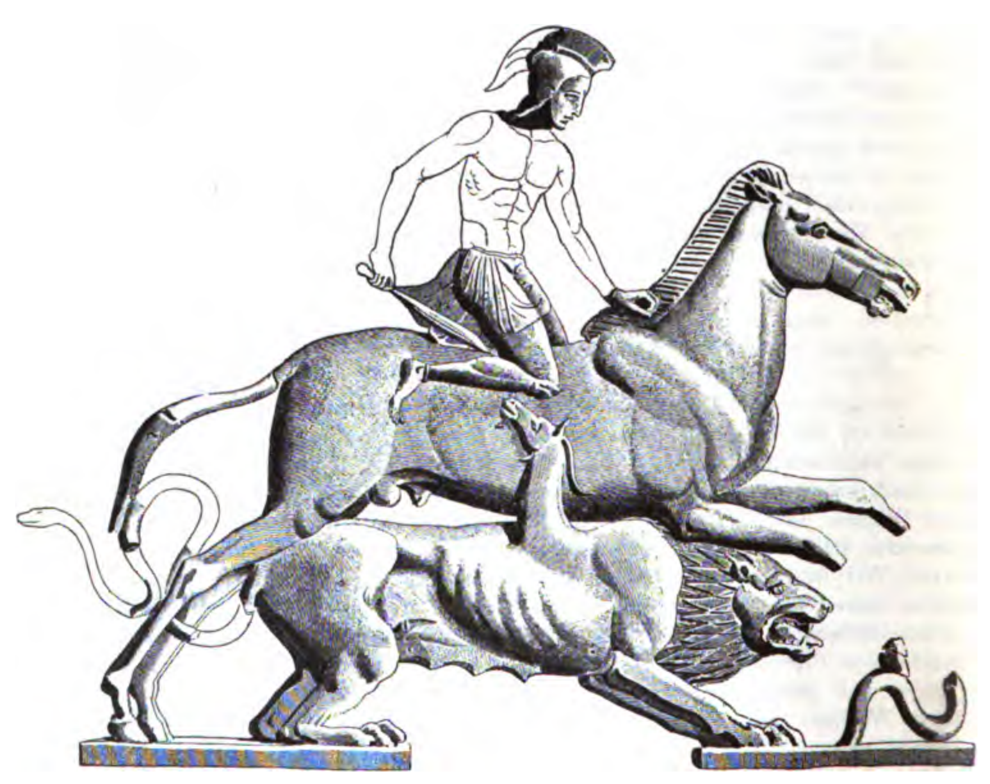
Über tektonischen Stil in griechischer Plastik und Malerei.*)

(1883.)

Die kleinen Thonreliefs, welche wir nach ihrem häufigsten, aber keineswegs ausschließlichen Fundorte als „melische" zu bezeichnen uns gewöhnt haben, treten unter den verschiedenen Reliefgattungen als eine in sich geschlossene Gruppe von sehr bestimmter Eigentümlichkeit hervor. Allerdings hat R. Schöne in den Erörterungen, mit denen er die Aufzählung des ihm

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. W., philos.-philol. hist. Cl., 1883, 3, S. 299—331.

bekannten Materials und die Publikation einiger bisher unbekannter Stücke begleitet (Griech. Reliefs S. 59ff.), mit Recht darauf hingewiesen, daß trotz der Einheitlichkeit des Grundcharakters doch in Stil und Durchführung nicht völlige Übereinstimmung herrsche, daß sich vielmehr deutlich drei Gruppen scheiden lassen, in denen ein Fortschritt von altertümlicher Strenge zu größerer Freiheit nicht zu verkennen sei. Doch bewegen sich die Unterschiede immer noch innerhalb ziemlich enger Grenzen, und auch die relativ freiesten Darstellungen lassen hinlängliche Spuren einer gewissen Gebunden-



1. Bellerophon und Chimaira. Thonrelief von Melos. London. (Baumeister, Denkmäler III.)

heit der Auffassung erkennen. Eine Würdigung dieser Reliefs wird also nicht diese feineren Unterscheidungen, sondern das Gemeinsame und Einheitliche des Grundcharakters zum Ausgangspunkte nehmen müssen.

Hier drängt sich uns zuerst die allgemeine Frage auf, welche Stellung wir der ganzen Gattung, sei es in systematischer, sei es in kunsthistorischer Beziehung anzuweisen haben. Um darüber Auskunft zu erhalten, unterwerfen wir die beiden zuerst bekannt gewordenen, aber auch jetzt noch lehrreichsten Stücke einer aufmerksameren Betrachtung. Es sind dies die von Millingen (anc. uned. mon. II 2—3) publizierten Darstellungen des Perseus, der mit der Harpe und dem Medusenhaupte über die knieende Medusa hinwegreitet, aus deren Halse Chrysaor emporsteigt [Abb. 2], und

des Bellerophon, der ebenfalls zu Pferde mit gezücktem Schwerte über die Chimaira hinwegeilt [Abb. 1]. Über diese beiden Reliefs oder vielmehr über die ganze „altertümlichste“ der drei Gruppen bemerkt Schöne (S. 62): „Diese Reliefs zeigen eine bis zu einer gewissen Feinheit ausgebildete Altertümlichkeit, die sich weniger durch Steifheit als durch übermäßige Schärfe der Formen und durch sehr starke Bewegungen fühlbar macht.“ Allerdings gemahnt manches in der Behandlung der Gewandfalten wie in der Bildung des Gesichts an archaischen Kunstcharakter, und die Schlank-



2. Perseus und Medusa. Thonrelief von Melos. London. (Baumeister, Denkmäler I.)

heit und Sauberkeit der Formen kann etwa an die Kunstweise des Kalamis, seine λεπτότης und χάρις erinnern. Doch darf nicht übersehen werden, daß in den Beispielen entwickelteren Stils, in denen die archaischen Anklänge in der Ausführung des einzelnen mehr und mehr verschwinden, gerade in den Linien der Komposition wie in den Bewegungen der einzelnen Figuren sich jene Schärfe und Eckigkeit in auffälliger Weise erhält. Es fragt sich daher, ob wir die Erklärung dieser Eigentümlichkeiten überhaupt im Archaismus und nicht vielmehr in einer anderen prinzipiellen Ursache zu suchen haben.

Für die Beantwortung dieser Frage ist die Art der Herstellung und die Bestimmung dieser Reliefs von entscheidender Bedeutung. Wie schon

das Vorkommen genauer Repliken beweist, sind die einzelnen Exemplare nicht frei modelliert, sondern aus Formen genommen, und eine genauere Betrachtung der Technik, namentlich an dem Relief der feinen Gewandfalten und des Haares, deutet darauf hin, daß diese Formen nicht selbst durch Abdruck oder Abguß von einem Originalrelief hergestellt, sondern vertieft, als Intaglio gearbeitet, vielleicht wie unsere Butterformen aus Holzstöcken ausgestochen waren: ein Verfahren, welches sich für ein sehr flach behandeltes Relief als besonders geeignet erweist. Eine weitere Eigentümlichkeit besteht darin, daß besonders bei der älteren Gattung die Grundfläche an den Umrissen der Figuren vor dem Brennen ganz oder zum größten Teile weggeschnitten ist und auf diese Weise die Figuren selbst eine Art von durchbrochenem Gitter bilden. Bei den jüngeren Gruppen beschränkt sich dieses Wegschneiden meist auf den äußeren Umriß, die Silhouette der ganzen Komposition, oder es bleibt auch der ganze Grund stehen. Aber auch hier weisen sorgfältig hergestellte Löcher darauf hin, daß diese Reliefs, wie Schöne sagt, „zum Auflegen oder zur Verkleidung bestimmt waren". Noch genauer und prinzipiell richtiger sollte es vielleicht heißen: zur Felderfüllung, d. h. zur Füllung von Feldern, die zwischen konstruktivem Riegelwerk ohne eigentlich konstruktive Bedeutung, also der Idee nach ursprünglich leer und offen zu denken sind und daher auch nicht förmlich verschlossen, sondern nur wie durch ein Gitter mehr oder weniger abgeschlossen und dekorativ gegliedert werden sollen.

Sie dienen also einem tektonisch dekorativen Zwecke, und dieser Zweck ist es, der für die ganze künstlerische Behandlung maßgebend wird. Sogar die geistige Auffassung der Komposition muß sich demselben unterordnen. Bellerophon zückt das Schwert gegen die Chimaira; sie müßte ihm also gegenüberstehen; Perseus hat das Haupt der Medusa bereits abgeschnitten und blickt rückwärts: wir müßten sie also hinter ihm voraussetzen; und doch befindet sich der eine wie der andere Held gerade über seiner Gegnerin. Würde eine solche Auffassung bei einer vollkommen freien Kunstschöpfung gerechtfertigt sein? Anders verhält es sich, wo dem Künstler die Aufgabe zufällt, einen oder mehrere Räume oder Felder mit bildlichem Schmuck auszufüllen und zu gliedern. Hier sind in erster Linie die Forderungen des Raumes zu befriedigen, und je mehr der Künstler sich ihnen unterordnet, um so mehr tritt die Phantasie des Beschauers ergänzend ein, um sich die einzelnen Momente der Handlung, welche der Künster nach dem Zwange des Raumes verteilt, nach ihren geistigen Beziehungen zurechtzulegen, so daß in der Darstellung das, was der Wahrheit geradezu widerspricht, doch künstlerisch wahr oder wahrscheinlich erscheint. Wie der Künstler, was im Raume aufeinander folgen sollte, übereinander ordnet, so vergessen wir auch die zeitliche Aufeinanderfolge und fassen das Ganze in einen einheitlichen Gedanken, den des Sieges der beiden Helden über schreckliche Ungeheuer, zusammen.

In nicht minder hohem Grade als den Inhalt, den Gedanken, beherrscht das tektonische Prinzip auch die künstlerische Form. In den beiden als Seitenstücke gearbeiteten Reliefs tritt es uns zuerst und am deutlichsten entgegen in der gesamten Disposition der Massen. Wie die Gliederung des römischen Templum in strengster Weise auf der Kreuzung des Cardo und Decumanus beruht, so haben wir auch hier in der vom Scheitel der Reiter

ausgehenden vertikalen Achse einen Cardo, in der horizontalen der gestreckten Pferdekörper einen Decumanus; und leicht empfinden wir jetzt, wie die von Schöne hervorgehobene Schärfe der Formen und Stärke der Bewegungen durch ihre Beziehung auf die mathematische Grundlage des Ganzen ihre einfachste Erklärung findet. Bis in das einzelne hinein, in den Formen der Chimaira, an ihrer Mähne, an den Flügeln der Medusa, in den Formen der Pferde, besonders an ihren Köpfen, macht sich dieser tektonisch schematisierende Charakter geltend; ja selbst die Schlankheit und Magerkeit der menschlichen Gestalten, die in einigen anderen Kompositionen, z. B. dem Ringkampfe des Peleus und der Thetis (Schöne T. 34) sich bis zum Extrem steigert, scheint darauf berechnet, im Gegensatze zu plastischer Rundung und malerischer Rhythmik recht augenfällig die Bedeutung der Linien hervortreten zu lassen: manche Figur, manche Komposition möchte man fast nur als ein belebtes, mit den Formen organischer Wesen umkleidetes Liniengewebe bezeichnen.

So tritt bei näherer Betrachtung in diesen Arbeiten die Bedeutung des Archaischen immer mehr in den Hintergrund gegenüber dem die Grundauffassung und Durchführung beherrschenden tektonisch dekorativen Prinzipe. Daß man dieses Verhältnis nicht schon längst erkannt und scharf hervorgehoben hat, beruht auf den engen Beziehungen, welche ursprünglich archaische und tektonische Kunstübung lange Zeit hindurch miteinander verbanden. Das tektonische Prinzip ist eines der wichtigsten, ja in der ältesten Zeit vielleicht das wichtigste Grundprinzip der hellenischen Kunst. Es herrscht in den ältesten Kunsterzeugnissen, dem geometrischen Dekorationsstil der Vasenmalerei, im homerischen und hesiodischen Schilde u. a.; und wenn überhaupt die älteste dekorative Kunst bei den Hellenen weniger Ungeschick, Laxheit und unsicheres Tasten verrät als bei anderen Völkern, so liegt der Grund darin, daß sie sich von Anfang an auf dieses Prinzip stützt, an dieser Stütze sich erzieht und zu immer größerer Freiheit fortschreitet. Auch die monumentale statuarische Kunst nahm einen Teil dieser Grundlagen in sich auf und verarbeitete ihn für ihre Zwecke; aber je mehr sie sich der vollen Freiheit näherte, um so mehr mußte sie bestrebt sein, das schematisch Mechanische des Archaismus durch das organisch Rhythmische immer mehr zu überwinden; und wenn dabei das tektonische Prinzip auch seinen regelnden Einfluß als früheres Erziehungsmittel nicht einbüßt, so tritt es doch äußerlich immer mehr in den Hintergrund und wirkt nur noch gewissermaßen unbewußt und im Verborgenen. — In den beiden melischen Reliefs ist es wieder zum herrschenden geworden, welches den gesamten Kunstcharakter durchdringt. Nach der längeren Schwächung, die es erfahren, nimmt es auf dem Gebiete der dekorativen Kunst von neuem eine selbständige Geltung in Anspruch, aber auf der Grundlage der fortgeschritteneren Entwickelung, welche diese selbst durch ihre Verbindung mit der monumentalen erfahren hatte. Denn hier wie in allen diesen Arbeiten begegnen wir einem fortgeschritteneren Empfinden, weniger einem freieren Archaismus als einer archaisierenden Freiheit: nicht um ein Festhalten, ein Wiederbeleben unvollkommener, überlebter Formen handelt es sich, sondern um eine Verwertung der im Archaismus enthaltenen, ursprünglich dem tektonischen Prinzip entlehnten und für die neuen Zwecke noch brauchbaren archaischen Elemente. Die mehr scheinbar als wirklich archaischen

Formen sind nur ein Hilfsmittel, um den tektonischen Charakter auch äußerlich mit möglichster Deutlichkeit und Bestimmtheit zum Ausdrucke gelangen zu lassen.

Eine irgendwie genauere Zeitbestimmung ist durch die bisherigen Erörterungen nicht gegeben. Nur daran ist festzuhalten, daß die archaische Kunst schon zu einem festen Abschluß gekommen, sich in ihrer Selbständigkeit ausgelebt haben mußte, ehe von einem bewußten Wiederaufnehmen archaischer Elemente in einem vorgerückteren Stadium der Kunst die Rede sein konnte. Allerdings würde nur eine geringe Zwischenpause anzunehmen sein, sofern die Kompositionen gerade des Perseus- und des Bellerophonreliefs vom Throne des Asklepios zu Epidauros entlehnt sein sollten*), dessen Künstler Thrasymedes, freilich auch nur vermutungsweise, mit der Sippschaft des Phidias in Verbindung gebracht wird. Daß die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges zuzugeben ist, habe ich selbst in einer frü-

*) Sitzungsberichte 1872, Phil.-hist. Cl., S. 535 (Archäologische Miscellen 4): Irre ich nicht, so ist schon von Panofka irgendwo dieser Gedanke ausgesprochen worden, der unabhängig von ihm auch mir und nicht mir allein sich aufgedrängt hatte. Der Stil der Terrakotten würde der Annahme, daß Thrasymedes, der Künstler der Statue in Epidauros, ein Zeitgenosse des Phidias gewesen, nicht gerade widersprechen. Er scheint allerdings noch auf der Grenze des Archaismus zu stehen, ist aber dabei von einer fast raffinierten Feinheit, und eine gewisse Herbigkeit in der ganzen Linienführung, welche diese Reliefs mit anderen einer gleichen Kategorie gemein haben, läßt sich vielleicht darauf zurückführen, daß sie als für dekorative Zwecke bestimmt sich auch im Stil bestimmten tektonischen Gesetzen unterordnen mußten, wie z. B. die Reliefs am Sitze des Dionysospriesters im Theater von Athen trotz sonstiger großer Verschiedenheit in der Ausführung in ähnlicher Weise durch tektonische Prinzipien bedingt erscheinen. Die Bestimmung dieser Art von Terrakottareliefs glaubte man nun in neuerer Zeit (vgl. Schöne, Griech. Rel. S. 62) darin zu erkennen, daß sie zu dekorativer Felderfüllung an verschiedenen Geräten, Kasten u. a. gedient haben möchten. Gerade in dieser Weise lassen sich aber die beiden von Pausanias zitierten Szenen am Thron angebracht denken: sie würden ihre angemessenste Stelle in den sich entsprechenden Feldern beider Seiten finden, wo auf einer bekannten Münze mit dem Bilde der epidaurischen Statue (Overbeck, Gesch. d. Plast.[4] II 125) die Buchstaben *ΘE* stehen, d. h. zwischen dem mittleren und oberen Querriegel der Seitenflächen. Eine passende Parallele, an denen es auch in der Vasenmalerei nicht fehlt, bietet besonders ein Relief des Museums von Neapel (Mus. Borb. VI 10), wo auf dem mittleren Querriegel eines Stuhles zwei schöne Greife lagern.

Obwohl sonach alles für die im Anfange ausgesprochene Vermutung zu sprechen schien, so glaubte ich sie doch bei meinen letzten kunstgeschichtlichen Vorlesungen aus einem scheinbar sehr positiven Grunde wieder in Zweifel ziehen zu müssen: brächten wir nämlich die beiden Reliefs, so wie sie sind, an den beiden Seiten eines Thrones an, so würde die eine Gruppe nach der Vorder-, die andere nach der Rückseite gewendet erscheinen, was offenbar unstatthaft wäre. Eine genauere Betrachtung wird aber auch diesen Einwand beseitigen. Ist es nicht ungeschickt, daß Perseus das Haupt der Medusa in der Rechten, die Harpe dagegen, mit der er es vom Rumpfe getrennt, in der Linken hält? Gerade das Umgekehrte würde das Natürliche und Richtige sein. Wenn nun z B. in einem athenischen Relief der Marsyas des Myron von der Gegenseite kopiert ist (Mon. d. Inst. VI 23), so werden wir keinen Anstand nehmen zu behaupten, daß auch der Künstler der Terrakotta sein Original herumgedreht habe, ohne dabei zu bedenken, daß er zugleich an den Händen eine Veränderung hätte vornehmen müssen. Indem sonach in den Originalkompositionen das Pferd des Perseus nach links, das des Bellerophon nach rechts davonsprengte, erscheinen sie gerade in derjenigen Richtung, welche für eine Verwendung an zwei Seiten eines Thrones erfordert wurde.

heren Besprechung betont (Sitzungsber. 1872 S. 535). [Abgedruckt in der Anmerkung.] Ob es indessen dadurch als ausgeschlossen zu betrachten ist, daß diese Kompositionen etwa erst bei ihrer späteren Verwertung für neue Zwecke eine teilweise stilistische Umbildung im Sinne des tektonischen Prinzips erfahren haben dürften, muß vorläufig als eine offene Frage betrachtet werden.

Wie dem auch sei, so werden wir doch die ganze Gattung nicht auf eine kurze Zeit beschränken oder etwa gar nur als einen Nachklang archaischer Kunst betrachten dürfen. In der Darstellung einer Szene am Grabe Agamemnons (Mon. d. Inst. VI 57, 1) gehört die Verbindung des Eierstabes mit der Palmettenbekrönung der Grabstele keineswegs der Zeit der höchsten Blüte, sondern einer von der Höhe herabsteigenden Entwicklung an. Stellung und Haltung der trauernden Elektra weisen (so wenig wie bei der vatikanischen Penelope) durchaus nicht auf archaische Kunstweise hin, der auch die Bildung des Gesichts in Dreiviertel-Vorderansicht widerspricht. Das Motiv des auf eine Erhöhung gesetzten Fußes an der Figur des Orestes findet sich zwar vereinzelt in Reliefs auch schon vor Lysipp, kommt aber erst durch diesen Künstler zu allgemeinerer Geltung. Und trotz der Bemühungen Roberts (Bild und Lied S. 167 ff.), als poetische Quelle der ganzen Darstellung Stesichoros nachzuweisen, wird uns das bedeutende Hervortreten der Elektra, sowie die Gegenwart der Amme immer auf eine Ausbildung der Sage hinführen, wie wir sie nach den vielfältigsten Analogien nur dem Einflusse der Tragödie zuzuschreiben vermögen. Selbst die Gesamtauffassung des Gegenstandes, die uns weniger eine bewegte Handlung als eine Situation vor Augen führt, steht in einem gewissen Gegensatze zu dem erzählenden Charakter archaischer Kunst. Vielmehr unterscheidet sich das Relief im Gedankeninhalt, in Haltung und Stimmung nicht wesentlich von der Darstellung derselben Szene auf einem unteritalischen Vasenbilde bei Overbeck: Gal. her. Bildw. 28, 5. Als Arbeit der 80. Olympiade [um 460 v. Chr.] würde das Ganze eine nicht zu erklärende Anomalie, ein Anachronismus sein. Alles weist vielmehr auf die Zeit bald nach dem Tode Alexanders d. Gr. hin.

Wenn nun damals auch auf anderen Gebieten der Kunst eine bewußte Reaktion gegen ein Übermaß von Freiheit sich geltend zu machen begann, so werden wir uns nicht wundern, daß auch das tektonische Prinzip da und dort eine Verschärfung erfuhr, indem man die archaischen Elemente bis zur Übertreibung betonte, wie es offenbar in dem schon erwähnten Ringkampfe des Peleus und der Thetis der Fall war. Andernteils wird inmitten einer völlig freien Kunst das tektonische Prinzip nicht Kraft genug besessen haben, um sich seine volle Strenge zu bewahren, und so gelangte man zu der freieren Behandlung, wie sie in der dritten der von Schöne aufgestellten Gruppen, z. B. in dem Orestesrelief (Mon. d. Inst. VI 57, 2) vorliegt.

Auf gleicher Linie mit diesen melischen Terrakotten stehen einige Holzreliefs aus der Krim, die sich als Felderfüllung hölzerner Sarkophage erhalten haben: Stephani CR 1869 S. 177 ff. Dargestellt sind reißende Tiere, insbesondere Greife im Kampfe gegen Hirsche, Pferde u. a., in streng architektonischer Stilisierung und symmetrischer Anordnung. Wir erkennen

an ihnen recht deutlich den tektonischen Zweck, für welchen diese ganze Reliefgattung ursprünglich erfunden war: denn auch die Terrakottareliefs, die in Formen leicht zu vervielfältigen waren, sollten offenbar für den Grabgebrauch einen billigen Ersatz für die in Einzelarbeit kostspieliger herzustellenden Holzreliefs bieten. Stephani setzt diese Arbeiten in das vierte Jahrhundert. — An sie aber schließen sich wiederum als nahe verwandten Charakters zwei Terrakottareliefs aus Unteritalien an, das eine in München, zwei Greife darstellend, die ein Pferd zerreißen [Christ, Führer durch d. Antiquarium S. 14, 793], das andere in Berlin (Gerhard, Antike Bildw., Taf. 78, 2): zwei Löwen, die einen Stier zerfleischen, welche eine weitere Bedeutung dadurch gewinnen, daß die beiden Kompositionen auf den Nebenseiten eines etruskischen Sarkophages aus Vulci (Mon. d. Inst. VIII 18). [Abg. Brunn, Kl. Schr. I S. 213, Abb. 51] genau kopiert sind. Nach der Arbeit der Vorder- und Rückseite gehört aber dieser Sarkophag einer sehr jungen Stufe der etruskischen Kunst an, und er zeigt uns daher, daß der „tektonische" Stil der den melischen verwandten Reliefgattungen sich bis zum Ende der im engeren Sinne griechischen Kunst, etwa bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. in Übung erhalten hat.

Von hier aus dürfen wir uns einer anderen Kategorie von Terrakottareliefs zuwenden, die uns vielfach das gleiche tektonische Prinzip, aber in mannigfach veränderter Durchbildung zur Anschauung bringt. Es sind dies die Reliefs, die sich in reichster, freilich noch nicht kritisch gesichteter Zusammenstellung in Campanas antiche opere in plastica vereinigt finden. Über ihre Bestimmung zu architektonischen Verkleidungen kann kein Zweifel sein, so sehr auch ihre Verwendung im einzelnen noch genauerer Untersuchung bedarf. Ebenso fehlen noch genauere Zeitbestimmungen. Doch weist uns die lokale Verbreitung auf italisch-römischem Boden und der Kunstcharakter auf eine Zeit, in welcher die Kunst in Rom durchaus von griechischem Einfluß beherrscht war, also im allgemeinen auf das Jahrhundert hin, in dem sich der Übergang von der Republik zur festen Begründung der Kaiserherrschaft vollzieht. Das Verhältnis der älteren Gattung zur jüngeren tritt uns am augenfälligsten entgegen, wenn wir den obenerwähnten etruskischen Sarkophag und die beiden Platten bei Campana T. 82 miteinander vergleichen. Die Grundmotive der Komposition sind, abgesehen davon, daß an die Stelle des zerfleischten Rosses ein Löwe tritt, hier und dort die gleichen. Aber während in der älteren Gattung das tektonische Prinzip nicht nur die streng abgewogenen Hauptlinien der den Raum füllenden Gruppen, sondern auch die Durchbildung aller einzelnen Körperteile architektonisch schematisierend durchdringt, sind in diesen Terrakotten die Tiere in freier Kunst mehr oder minder im Anschluß an die Natur gebildet, und das strenge System der Linien bildet nur die feste Unterlage für diese freiere Behandlung.

Wie in den melischen Reliefs, so finden sich aber auch hier sehr verschiedene Grade der Freiheit. Kaum merklich ist sie beschränkt bei friesartigen, aus mehreren Platten gebildeten Kompositionen (z. B. T. 33ff.), in denen wir höchstens ein allgemein symmetrisches Entsprechen der Massen erwarten. Aber auch auf einzelnen Platten entwickeln sich zuweilen die Kompositionen frei, wohl im Anschluß oder in Berücksichtigung der ge-

gebenen Bildfläche, aber ohne bestimmte Beziehung auf die architektonische Bedeutung derselben (z. B. T. 5; 57). Dagegen sind schon andere Kompositionen, wie z. B. die Darstellungen einzelner Taten des Herakles oder des Theseus (T. 18; 64) insoweit durch den Raum bedingt, daß wir empfinden, wie die Figuren neben ihrer eigenen Bedeutung noch die Bestimmung haben, den Raum klar und übersichtlich architektonisch zu gliedern. Insofern aber die Figuren für sich noch ihre freie Selbständigkeit so gut wie ganz bewahren, läßt sich hier kaum schon von eigentlich tektonischem Stile sprechen. — Schon fühlbarer machen sich zuweilen die Prinzipien desselben in der Gegenüberstellung zweier aufeinander bezüglicher Figuren, wenn auch die Lebendigkeit bewegter Handlung für jede der Gestalten ein größeres Maß von Freiheit in den einzelnen Bewegungen zu bedingen scheint, so bei dem Satyr und der Bakchantin, welche in fröhlichem Tanze das Dionysoskind in einem Korbe herumschwingen: T. 50. Vgl. das tanzende Paar auf T. 37; die kelternden Satyrn T. 40; auch den Tanz auf T. 109.

Wohl aber dürfen wir eine andere Reihe von Kompositionen dem Begriffe tektonischer Stilisierung völlig unterordnen: so T. 39 die kauernden Satyrn, welche in ihrem Schurz Trauben sammeln. Die einzelnen Formen des Körpers, der Typus der Köpfe zeigen überall den Charakter der freiesten Entwicklung der Kunst. Auch in der Haltung ist nichts, was nicht ebenso in der Natur beobachtet werden könnte. Wenn aber schon in der einzelnen Gestalt eine gewisse Eckigkeit der Bewegung auffallen muß, so lehrt die genaue Wiederkehr derselben Linien, nur von der Gegenseite, in der entsprechenden, gegenüber knienden Figur, daß hier der Rhythmus der Linien ein absichtlich gebundener, d. h. durch die streng tektonische Entsprechung gebundener ist. Ja, das Schema dieser Gestalten wiederholt sich sogar fast unverändert in den Silenen, die zu beiden Seiten einer Büste des Dionysoskindes knien, bei denen der lineare Charakter der Komposition durch die streng senkrecht gehaltenen Thyrsen nur noch verstärkt wird (T. 51). Nahe verwandt mit dieser Komposition ist die der Satyrn auf T. 52, bei denen außerdem die Haltung der Hände und Finger nicht übersehen zu werden verdient, indem sich das gesucht Zierliche jetzt einfach als ein Ausklingen des tektonischen Prinzips bis in die Fingerspitzen hinein erklärt. Gleiche Strenge zeigen die Arimaspen und Greife T. 79, die knienden Frauen T. 110. die stieropfernden Niken T. 84—86, die Satyrn T. 27; während in den sitzenden Frauen T. 13 tektonisches Prinzip und künstlerische Freiheit sich in das vollkommenste Gleichgewicht gesetzt haben.

Es kann scheinen, als ob die Ruhe des Kniens und Sitzens das Schematisierende der Linienführung besonders begünstige. Andere Beispiele belehren uns jedoch, daß gewisse Arten von Bewegung sogar zu einer noch größeren Strenge der linearen Auffassung führen. Auf T. 42 recken sich zwei Satyrn auf den Fußspitzen empor, um von dem Naß eines gefüllten Kraters zu nippen: ließen sich die beiden Gestalten nicht geradezu tektonisch als Henkel eines Trinkbechers verwerten? Mit welcher Strenge die Korybanten auf T. 1 den Tanz auf ihren Fußspitzen ausführen, wird erst recht klar, wenn wir ihre immer noch in sehr regelmäßigem Takte, aber in weit freierer Haltung sich bewegenden Genossen auf T. 2 vergleichen. Es mag ja sein, daß der menschliche Körper imstande ist, jene Stellung auf den Spitzen der Füße auch in der Wirklichkeit genau zu wiederholen; aber es

wird nur möglich sein durch eine Schulung, welche die Entwicklung des im Körper ruhenden mathematischen Gleichgewichtsprinzips bis auf die Spitze treibt und den Körper eigentlich nur als Träger dieses Prinzips verwertet. Ganz dasselbe gilt von den tanzenden sogenannten Hierodulen auf T. 4.

In den zuletzt angeführten Beispielen deckt sich gewissermaßen das Tektonische der Auffassung mit dem Motive taktmäßiger Tanzbewegungen, die ja schon an sich einem mathematischen Prinzip untergeordnet sind. Vielleicht dadurch veranlaßt, suchte man von letzterem auch da Nutzen zu ziehen, wo durch die Handlung selbst dazu eigentlich kein Anlaß gegeben war. T. 118 stehen sich Theseus und Periphetes, T. 20 Herakles und Apollon, um den Dreifuß streitend, einander gegenüber, zwar nicht wirklich tanzend, aber auf den Fußspitzen tänzelnd und dadurch ihre Körper gewissermaßen balancierend. Gerade dadurch aber erscheint ihre ganze Haltung nur um so gebundener, so daß wir, besonders bei dem Dreifußkampfe, obwohl die Darstellung im einzelnen keine archaischen Elemente enthält, doch lebhaft an archaische Kompositionen erinnert werden. Von hier bis zur Aufnahme wirklich archaisierender Gestalten und ihre Verwertung für tektonische Zwecke ist nur ein Schritt. Von dem pasitelischen Mangel an Rhythmik in dem Jüngling auf T. 14 gelangen wir zu dem ältesten statuarischen Schema mit geschlossenen Beinen und enganliegenden Armen in der Jünglingsgestalt auf T. 112, während der Arimasp mit zwei Greifen auf T. 81 trotz freier Modellierung der einzelnen Formen auf ein altasiatisches Schema zurückweist. An den Sirenen T. 111 archaisiert nur die Beinstellung, an der Flügelfrau T. 87 die ganze Gestalt nebst der Gewandung. Bei den Tänien haltenden Frauen auf T. 107 verbindet sich noch einmal mit dem Archaisieren der Gestalt das Tänzelnde des Schrittes, während an den Kanephoren auf T. 106 die altertümelnde Starrheit sich bis auf die eng geschlossenen Beine erstreckt. Zwischen den tanzenden Hierodulen auf T. 4 endlich ist ein archaisierendes Bild der Athene aufgestellt.

So führen uns diese letzten Darstellungen wieder auf den Punkt zurück, von dem wir bei der Betrachtung der melischen Reliefs ausgegangen waren: wir erkennen, daß es bei allen diesen Arbeiten keineswegs beabsichtigt war, den Eindruck der Altertümlichkeit hervorzurufen, sondern, daß die Aufnahme archaisierender Elemente durchaus tektonischen Zwecken untergeordnet ist. Es tritt dies um so bestimmter hervor, als in vielen Kompositionen die tektonische Strenge der Linienführung im ganzen die gleiche bleibt, mag nun die Ausführung im einzelnen archaisieren oder sich in den Formen der durchaus freien Kunst bewegen.

Die Terrakottareliefs als eine abgeschlossene, tektonischen Zwecken dienende Kategorie bieten den Vorteil, daß sich an ihnen die Anwendung des Prinzips durch verschiedene Abstufungen hindurch bis zu einer gewissen systematischen Vollständigkeit verfolgen läßt. Doch ist die Geltung des Prinzipes selbst keineswegs auf diese Denkmälerklasse beschränkt. Man wird sich z. B. leicht an den Marmorthron des Dionysospriesters im Theater zu Athen erinnern: die in ihren Motiven asiatisierenden und archaisierenden Greife und Arimaspen unterhalb des Sitzes, die in strenger Haltung tela-

monenartig stützenden, aber im einzelnen frei gezeichneten Satyrn an der Rücklehne, die in den Raum der Seitenlehnen mit aller Strenge und doch mit höchster Eleganz hineinkomponierten knienden Eroten ordnen sich bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der stilistischen Auffassung jetzt leicht dem allen gemeinsamen Prinzip tektonischer Behandlung unter. Dasselbe gilt von dem Relief einer attischen Marmorplatte, wiederum mit Greifen und einem Arimaspen und der Gruppe eines von einem Löwen niedergeworfenen Hirsches in „asiatisierendem" Stil (Bull. de corresp. hellén. V pl. 1), in dem wir freilich jetzt nicht mehr eine archaisierende Stilvermischung hadrianischer Zeit zu erkennen vermögen. Strengste Linienführung verbindet sich mit vollster Freiheit der Durchbildung in dem schönen vatikanischen Trapezophor (M. PCl. V 10). Vom tektonischen Prinzip beherrscht sind auch die zu leichtem, elegantem Tanze paarweise geordneten Korybanten eines vatikanischen Marmors (ib. IV 9).



3. Herakles und Apollon. Von der Dresdener Kandelaberbasis. (Roscher, Lexikon I.)

Es fragt sich aber hiernach, ob eine ganze Reihe von Denkmälern, die wir jetzt allgemein als archaisierend und zwar als hieratisch archaisierend zu bezeichnen pflegen, auch in der Folge noch unter dem gleichen Gesichtspunkte betrachtet werden darf. Nehmen wir das bekannteste Beispiel, gewissermaßen als Repräsentanten der ganzen Gattung, die Dresdener Kandelaberbasis*): daß den scheinbar archaischen Gestalten eine durchaus frei behandelte, die des „Tempelfegers", halb mißverständlich, beigefügt wäre, würde dem hieratischen Charakter noch nicht geradezu widersprechen. Dagegen verträgt sich eine Besonderheit, die wir schon an mehreren Terrakottareliefs hervorgehoben haben, die Stellung der Figuren auf den Fußspitzen [Abb. 3], durchaus nicht mit dem Wesen archaischer Kunst, an der sich der Mangel rhythmischer Freiheit gerade in den gleichmäßig platt auf den Boden aufgesetzten Sohlen der Füße offenbart. Hier wird umgekehrt dieser Tanzschritt, die *βάσις*, welche nach Pindar (Pyth. I 4) dem Tone der Phor-

*) [Abg. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 150. Baumeister, Denkmäler S. 463, Abb. 511.]

minx lauscht, zum Ausgangspunkte genommen, um die archaische Gebundenheit sozusagen in tektonische Rhythmik umzusetzen und mit ihr die Gestalten von unten bis in die Spitzen der Finger zu durchdringen, so daß selbst diese in rhythmischem Takte sich zu bewegen scheinen (vgl. d. Scholien: *βάσιν ἔνιοι τὸν ῥυθμόν φασι. πρὸς γὰρ τὸν ῥυθμὸν ἡ ἁρμονία τῶν μελῶν διατυποῦται ... ἢ βάσις ὁ ῥυθμὸς, παρὰ τὸ βαίνειν εἰς τὸν ῥυθμὸν τοῖς κρούουσιν τὴν γῆν τοῖς ποσίν*). Dieses besondere Motiv der Stellung aber erweist sich für unsere Betrachtung von so weitgreifender Bedeutung, daß sich an ihm allein eine systematische Entwicklung tanzartig bewegter Gestalten von archaisierender Herbigkeit bis zu höchster Anmut verfolgen läßt, wobei für den ersten Anlauf schon ein Durchblättern von Zoegas Bassirilievi und Claracs Musée de sculpture II*) genügen mag. Gehen wir dabei von der Dresdener Basis aus, so schließen sich an diese an als: pseudoarchaisch in strengerer oder gelockerterer Durchbildung:

vier Götter in Prozession, Z. 100;
die bekannte größere Götterprozession der albanischen Basis, Z. 101;
Dionysos und Horen, Cl. 132;
die bekannten Kitharödenreliefs, Z. 99; Cl. 120; 122;

rein tektonisch ohne Archaismus:

Hierodulen, Z. 20; 21; 110; Cl. 168;
Niken, Z. 111;

von freiestem Stil:

Tänzerinnen, Horen, Bakchantinnen und Satyrn verschiedener Art, Z. 5; 6; 9; 19; 83; 84; 86; 94; Cl. 138; 163.

Wundersam ist das Gemisch verschiedener Stilarten in der Marmorvase des Sosibios: Cl. 126. Und doch wird darin niemand eine Ungeschicklichkeit des Künstlers sehen wollen, sondern es ist auch hier das tektonische Prinzip, dem die Figuren durch das einheitliche Motiv der Stellung untergeordnet sind, welches uns die stilistischen Gegensätze wenigstens zum Teil wieder vergessen läßt (vgl. auch Müller-Wieseler, D. a. K. II 44, 549).

Hieran mag sich noch die Betrachtung einiger Einzelfiguren anschließen. In dem kürzlich publizierten Relief aus dem Dionysostheater in Athen (Ann. d. Inst. 1882 t. V) [Hauser S. 39 Nr. 53. Vgl. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen V S. 71 Nr. 1381] gehört die Gestalt eines tanzenden Hermaphroditen künstlerisch einer Kompositionsweise an, in der eine starke kreiselartige Drehung des auf den Fußspitzen balancierenden Körpers das bestimmende Grundmotiv bildet, am strengsten in der Statue des Borgheseschen Satyrs (Mon. d. Inst. III 59) [Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 435], bewegter in dem sein Schwänzchen haschenden Satyr (Ann. d. Inst. 1861 t. 9) [Helbig, Führer durch die Sammlungen Roms I² S. 237, Fig. 19] und sonst in verschiedenen Abstufungen. Die erste Erfindung wird kaum über das Jahr 300 zurückreichen. Wenn nun in dem Relief dem Hermaphroditen ein in der steifsten und hölzernsten Manier stilisiertes, leichtes schalartiges Gewandstück übergeworfen ist, so muß sich unser Gefühl sträuben, hier irgend eine archaisierende oder gar hieratische Tendenz anzuerkennen; vielmehr konnte die Absicht nur sein, durch das künstlerisch wie ein mecha-

*) [Vgl. auch Hauser, Die neuattischen Reliefs, Taf. 1—3.]

nisches Band wirkende Gewandstück die fast entschwebende Gestalt tektonisch im Raume festzuhalten und an den Raum zu binden. — Nicht geringere Kontraste zeigen sich an der Gestalt eines Poseidon in einem vatikanischen Relief (M. PCl. IV 32; Braun, Vorschule z. KM. T. 20). Die in freien Falten wallenden Massen des langen Chiton, der noch dazu in gesuchter Eleganz von der rechten Schulter herabfällt, sowie der Rhythmus in den gekreuzten Bewegungen der Arme und Beine ließen sich wohl mit der Ansicht vereinigen, daß der Künstler durch das Schreiten auf den Fußspitzen ein Hingleiten über die Wogen der Meeres habe darstellen wollen. Und doch wird unser Auge gerade von der leicht und elastisch aufgesetzten Spitze des rechten Fußes durch die strenge Linie des Schenkels auf einen Kopf hingeführt, der durch seinen archaisierenden Typus sich in einen bewußten Gegensatz zu der ganzen Gestalt setzt, während die beiden Enden oder Flügel der über den Chiton geschlungenen Schärpe die Figur nach vorwärts oder rückwärts wieder in ähnlicher Weise wie bei dem tanzenden Hermaphroditen tektonisch an den Raum binden oder, man möchte sagen, auf die Fläche heften.

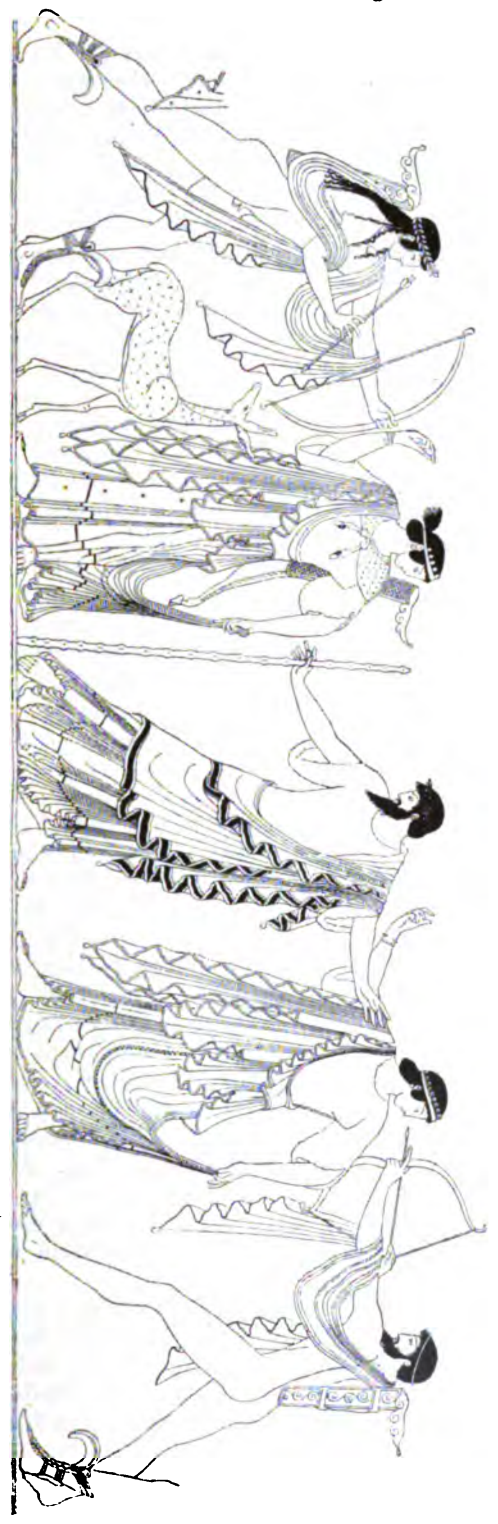
Durch solche Beobachtungen wird es immer klarer, wie tektonischer und archaisierender Stil keineswegs untrennbar miteinander verbunden sind oder gar sich völlig decken. Wir konnten sogar auf eine Gruppe besonders von tanzenden Gestalten hinweisen, in der jede Spur von Archaismus völlig getilgt ist und die streng metrische Abgemessenheit der linearen Anlage nur die Grundlage für die Entwicklung des auf das feinste abgewogenen Rhythmus der Bewegung in Verbindung mit freiester Durchbildung des einzelnen abgibt. Aber wenn auch in den strengsten der melischen Reliefs Tektonisches und Archaisches auf das engste bis zu gegenseitiger Durchdringung miteinander verwachsen erschien, so lehrt doch das Auseinanderfallen freier und archaistischer Formen in den zuletzt betrachteten Beispielen, daß diese letzteren hier nur die formale Bedeutung haben, der tektonischen Gebundenheit der Gestalten einen verstärkten Ausdruck zu verleihen.

Dem tektonischen Gebiete gehört auch ein großer Teil der maskenartigen Bildungen an. So bemerkte ich über die Medusa Rondanini in der Beschreibung der Glyptothek (Nr. 128), daß ihre Formen nur in Verbindung mit der Architektur ihre volle Berechtigung finden. Der Sinn dieser Worte kann nicht besser veranschaulicht werden, als durch eine unmittelbare Vergleichung von Rund- und Maskenbildungen, wie sie z. B. durch die Zusammenstellung einer Maske mit mehreren Köpfen des Ammon auf Taf. 3 des Overbeckschen Atlas zur Kunstmythologie ermöglicht wird. In der Maske wie in den Köpfen ist der Charakter des Gottes vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Wie aber in den zu Anfang besprochenen melischen Terrakotten die Momente der Handlung ohne Rücksicht auf die richtige Zeitfolge nach den Bedürfnissen des Raumes geordnet waren, so tritt bei der Maske die plastische Rundung des Kopfes in den Hintergrund: die natürlichen Flächen müssen sich auseinanderlegen und von neuem nebeneinander ordnen nach den Bedingungen der ebenen Grundfläche, welche das Ganze beherrscht, so daß also die Hörner, die bei den Köpfen von der Stirn aus sich fast im rechten Winkel nach rückwärts biegen, an der Maske sich nach beiden Seiten in derselben Ebene ausbreiten.

In der Rundplastik begegnen wir einer ähnlichen Verquickung von tektonischen und archaistischen Elementen wie in den verschiedenen Reliefs, besonders da, wo kleinere Figuren für dekorative Zwecke namentlich an allerlei Bronzegerät, als Griffe von Spiegeln und Pfannen, als Henkelfiguren u. a. m. zur Verwendung kommen. Wenn hier oft genug die Gebundenheit des Ganzen mit der sauberen und freien Ausführung des einzelnen in einem inneren Widerspruche zu stehen scheint, so liegt auch hier die Lösung wieder darin, daß diese Gebundenheit nicht in einer Unfreiheit des Wollens oder Könnens ihren Grund hat, sondern ihre Berechtigung in einem mit vollem Bewußtsein erkannten und ausgesprochenen Zwecke findet.

Auch in der eigentlich statuarischen Kunst fehlt es nicht ganz an Belegen für einen tektonischen Stil. Mögen wir auch die Karyatiden des Erechtheion nicht als solche gelten lassen, indem sie trotz ihres tektonischen Zweckes doch als in sich vollkommen freie Schöpfungen dastehen, so wird es doch jetzt keines weiteren Beweises bedürfen, daß z. B. in den Korbträgerinnen der Villa Albani (Clarac 438 F, 807 A; 442, 807) die archaischen Elemente wieder durchaus der architektonischen Bestimmung dieser Figuren untergeordnet sind. Wie weit außerdem in der freien Kunst tektonische Prinzipien auf das einzelne der Linienführung in sekundärer Weise einen Einfluß ausgeübt haben mögen — ich denke z. B. an das Geradlinige und Eckige in der Disposition der Gewandpartien an der schlafenden Ariadne des Vatikan oder an Statuen wie der eines Zeus (Asklepios) in Neapel bei Clarac 396 F, 678 D —, wird sich erst beurteilen lassen, wenn wir einmal in die historische Stellung des tektonischen Stils einen klareren Einblick gewonnen haben werden.

So viel zunächst von der Plastik! Es darf aber fast als selbstverständlich betrachtet werden, daß ähnliche Erscheinungen wie hier auch auf dem Gebiete der Malerei wiederkehren müssen, wo diese nicht unabhängig und selbständig, sondern, wie auf den pompeianischen Wandflächen, im Dienste der Architektur dekorativ verwendet wird. Wir brauchen hierbei nur an die nicht seltenen pseudoarchaischen Figuren oder die schlanken, auf den Fußspitzen balancierenden Gestalten zu erinnern, deren tektonische Funktion als säulenartiger Träger ohne weiteres klar wird, während die mit höchster Leichtigkeit und Eleganz schwebenden Einzelgestalten, welche bestimmt sind, die Mitte größerer Wandflächen zu zieren, an ihrem Reize nichts verlieren, wenn wir jetzt erkennen, daß zuletzt auch sie nur Verkörperungen eines tektonischen Gedankens sind. Es leuchtet auch ein, daß in der Malerei neben Linien und Formen auch die Farbe eine hervorragende Geltung beansprucht, die wir um so höher veranschlagen müssen, wenn wir darauf achten, daß auf diesem Gebiete schon seit längerer Zeit der Unterschied von dekorativer und malerischer Farbe nicht nur betont, sondern auch theoretisch begründet worden ist (vgl. W. v. Bezold, Farbenlehre Kap. V). Im Hinblick hierauf würde es gewiß doppelt lehrreich sein, zu untersuchen, ob die für den Unterschied der Farben festgestellten Resultate nicht auch nach den Gesetzen der Analogie eine Übertragung auf das Gebiet von Zeichnung und Form gestatten, durch welche auch das theoretische Verständnis des tektonischen Stils in der Malerei wie in der Plastik wesentlich gefördert



4. Apollon, Artemis, Euenos Vater der Marpessa, Marpessa, Idas. Münchener Vase. (Mon d. Inst.)

und vertieft werden könnte. Doch liegen derartige Ausführungen meinen gegenwärtigen Absichten fern.

Wohl aber drängt sich mir die Frage auf, ob und inwieweit da, wo die Ausschmückung von Geräten und Gefäßen mit Mitteln, welche mehr der Zeichnung als der Malerei angehören, durchgeführt wird, die stilistische Behandlung durch tektonische Rücksichten bedingt wird. Mit anderen Worten: wie verhält es sich mit der Vasenmalerei? Gehen wir mitten in die Sache und lenken unsere Aufmerksamkeit auf ein Prachtstück des streng rotfigurigen Stils, die Agrigentiner Vase der Münchener Sammlung, auf welcher der Streit des Idas mit dem Apollo um den Besitz der Marpessa dargestellt ist (N. 745; Mon. d. Inst. I 20) [Abb. 4. Vgl. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I 16]. Die kunstvoll in Falten gelegten Gewänder rufen uns unwillkürlich die Athene des aiginetischen Westgiebels ins Gedächtnis. Wird man aber wagen, die Vase der Zeit ihrer Entstehung nach auch nur in die Nähe der aiginetischen Skulpturen zu rücken? Schon die Gewandung selbst widerspricht einer solchen Annahme. Man achte nur auf die aufgehobenen Schleppen der Artemis und der Marpessa im Vergleiche mit den Akroterienfiguren von Aigina; man achte auch auf die Zeichnung der Chlamys des Hermes; besonders aber

verrät sich in der Art, wie Apollo, wie Idas die Chlamys um die Schulter geworfen, durchaus nichts mehr von archaischem Empfinden. Gehen wir weiter, so ist in der Stellung der Füße, im Schreiten die für den echten Archaismus so charakteristische Gebundenheit völlig überwunden. Die Proportionen der Körper sind schlanker, die Köpfe kleiner geworden. Alle Bewegungen aber durchdringt ein freier, ja großartiger Rhythmus, der bei allen Figuren mit Ausnahme der scharf zielenden Bogenschützen in einer weichen Beugung des Nackens und Neigung des Hauptes ausklingt, welche in ihrem sentimentalen Anhauch selbst über das Empfinden etwa im Parthenonfries hinausgeht und mindestens an die Eirene des Kephisodot, wohl noch richtiger aber an den sogenannten Platokopf in Neapel oder den Dionysos der Henkelgruppe einer pränestinischen Ciste erinnert (Mon. d. Inst. VI 64) [Brunn, Kl. Schr., S. 266 Abb. 65].

Allerdings glaube ich schon jetzt den trivialen Einwurf zu vernehmen, daß ja das Kunsthandwerk konservativ sei, daß also die Ausläufer des Archaismus in der Vasenmalerei sich recht wohl bis in die Zeit des Phidias haben erhalten können. „Das großartige Bild zeigt eine auffallende Symmetrie in der Gruppierung wie in der Bewegung der einzelnen Figuren; man beachte nur die gleichmäßige Haltung der Köpfe, welche bei allen, die Kämpfenden ausgenommen, etwas geneigt ist, ganz entsprechend bei den Männern wie bei den Frauen, sowie die Bewegungen der Hände, und, bei den schreitenden Figuren, der Füße. Ebensowenig läßt sich eine gewisse feierliche Würde verkennen, welche sich in den Bewegungen und Gebärden kund tut, und dem lebendigen und kräftigen Ausdruck der Handlung, wie er sich in dem mächtigen Schreiten der Kämpfenden fast gewaltsam äußert, etwas Gemessenes, Pathetisches beimischt. Damit vereinigt sich ein Streben nach Zierlichkeit, das sich in der sorgsamen Anordnung des Haars, dem reichen Schmuck . . . ., den prächtigen, in viele symmetrisch gelegte Falten geordneten Gewändern ausspricht. Alles das sind Züge einer Kunstübung, welche noch durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren strebte." So mochte allerdings Jahn noch vor vierzig Jahren (in den Arch. Aufsätzen S. 49) zu schreiben gestattet sein. Aber leidet nicht seine Schilderung an einer Reihe von inneren Widersprüchen? Allerdings ist das Handwerk zuweilen konservativ: das Archaische wird dann vertrocknen, erstarren; oder es erfolgt eine langsame Auflösung und Verflauung, eine Dekadenz des Archaismus. Daß sich der äußere Formalismus des Archaischen einerseits in den „prächtigen" symmetrischen Falten verzierlichen, andererseits mit Großartigkeit, feierlicher Würde erfüllen, daß sich dem Ausdrucke der Handlung etwas Gemessenes, ja Pathetisches beimischen soll, das widerspricht allen Gesetzen einer naturgemäßen Entwicklung. Auch in archaischen Formen mag ein neuer Geist keimen, wie es etwa in der Kunst des Kalamis der Fall gewesen zu sein scheint. Erstarkt aber dieser Geist, so sprengt er unwiderruflich die alten Formen: der neue Wein läßt sich nicht auf alte Schläuche füllen.

So hat die lineare Strenge der Münchener Vase mit Archaismus nichts zu tun: sie bietet vielmehr ein hervorragendes Beispiel tektonischer Zeichnung, und an ihr treten nun auch die Bemerkungen, die ich in meinen „Problemen in der Geschichte der Vasenmalerei" S. 42 über die technische Ausführung dieser ganzen Vasengattung machte, in ein durchaus neues Licht

Ich wies darauf hin, daß die mit einer wahrscheinlich metallenen Feder gezogenen Linien und Umrisse nicht aus freier Hand ausgeführt seien, sondern unter Beihilfe eines mechanischen Instrumentes, einer Art Kurvenlineals, wie es wohl noch heute bei architektonischen Zeichnungen angewendet wird. Ich bemerkte weiter, daß durch dieses Verfahren eine große Sauberkeit, Reinheit und Schärfe der einzelnen Linien erreicht werde, daß in dem mathematischen Elemente des Verfahrens etwas Konservatives liege, was vor Ausartung, Nachlässigkeit und unsicherem Schwanken bewahre, während andererseits gerade infolge des Schematischen, Typischen der Vortragsweise der Ausdruck eines individuellen Gefühles und Empfindens nicht zur Geltung zu gelangen vermöge. Äußerlich betrachtet wird sich auch heute noch diesen Bemerkungen ihre Richtigkeit nicht absprechen lassen; aber jede einzelne der beobachteten Erscheinungen erhält einen anderen Wert, sobald sie als Teil eines bewußten Systems betrachtet wird, als Mittel zur Durchführung eines streng tektonischen Stils, der nur innerhalb der Bedingungen gegebener räumlicher Verhältnisse existiert und von dem mathematischen Prinzip nicht nur im äußeren der Darstellung bedingt, sondern seinem inneren Wesen nach bestimmt und beherrscht wird.

Allerdings strebte diese Kunstübung „noch durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren"; aber vor welcher „Willkür"? Etwa vor der der Zeit des Phidias und seinesgleichen? Hier gilt es, die historische Stellung dieser Stilgattung wenigstens innerhalb nicht zu eng gezogener Grenzen zu bestimmen.

Für diesen Zweck erhalten wir einen merkwürdigen Fingerzeig durch die in den Mon. d. Inst. VI 70 [Baumeister, Dkm. Fig. 491] publizierte bakchische Amphora des Museums von Perugia, auf deren Vorzüge von mir schon in meinen „Problemen" S. 134 hingewiesen wurde. Ohne daher hier zu wiederholen, was dort über die hohe Vortrefflichkeit und Vollendung der Zeichnung gesagt wurde, will ich hier nur nochmals betonen, daß „die Efeukränze mit feiner Charakteristik des Blattes uud seiner Stellung behandelt" sind, und außerdem hinzufügen, daß auch die beiden Bäume nicht schablonenhaft stilisiert, sondern in engerem Anschlusse an die Natur als sonst bei Vasenbildern gezeichnet sind. Nun aber steht mitten unter den Figuren und zwischen diesen beiden Bäumen ein dritter, der von allem Naturalismus völlig absieht und uns nur die abstrakte architektonische Formel eines Gewächses darbietet. Sollte man nicht glauben, daß ein so augenfälliger, greller Kontrast unerträglich wirken müsse? Und doch bin ich überzeugt, daß die wenigsten überhaupt ihn bis jetzt bemerkt, geschweige denn an ihm Anstoß genommen haben. Wir werden uns über den Grund dieser Erscheinung klar werden, wenn wir einmal den Versuch machen, im Gedanken das architektonische Gebilde in einen wirklichen Baum zurückzuübersetzen. Das ganze Bild wird zu malerisch, zu landschaftlich erscheinen, wird sich gewissermaßen loslösen von der Fläche des Gefäßes, mit dem es doch seiner Bestimmung nach auf das innigste verwachsen sein soll.

In der Zeit der aufsteigenden Kunstentwicklung war ein unbefangenes tektonisches Empfinden, wie es der hellenischen Kunst von Anfang eigen war, genügend gewesen, um den Bilderschmuck der Vasen den Formen derselben stilgemäß anzupassen. Der planimetrische Charakter der Zeichnung kam diesem Bedürfnis entgegen, wenn man nicht vielmehr sagen will, daß

das Bedürfnis ihn hervorgerufen. Als nun aber in der Malerei das spezifisch malerische Prinzip sich immer mehr Geltung verschaffte, als ebenso die Plastik malerische Elemente in sich aufnahm, da konnte es nicht ausbleiben, daß auch die lineare Zeichnung einen mehr malerischen Charakter anstrebte. Die Peruginer Amphora hatte bereits einen bedeutenden Schritt vorwärts auf dieser Bahn getan; aber der Künstler besinnt sich noch einmal und versucht es, das frei gewordene Bild durch Einfügung eines tektonischen Elementes an die Fläche des Gefäßes selbst zu binden, gerade wie wir oben angenommen haben, daß dem pseudoarchaischen Gewande des tanzenden Hermaphroditen eine ähnliche vermittelnde Bedeutung zukomme. Von diesem Punkte aus gibt es überhaupt nur zwei Wege: der eine führt direkt zum „malerischen" Stil, wie er in den Vasen Unteritaliens und noch feiner in denen aus Südrußland uns vorliegt. Der andere wendet sich nach rückwärts: indem ein strengeres oder feineres Kunstempfinden sich dem Eindrucke nicht entziehen kann, daß der malerische Stil gewisse in der Natur der Gefäßmalerei liegende stilistische Schranken überschreitet, gelangt es zu einem bewußten Erkennen der Bedingungen eines im engeren Sinne tektonischen Stiles, für dessen Durchführung es das äußere Rüstzeug älteren Kunstweisen entlehnen muß. Allerdings sucht hier die Kunst „durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren". Aber es handelt sich hier nicht um ein starres Festhalten am Alten, um eine Reaktion, eine künstliche Rückkehr, die dem Geiste Zwang oder Fesseln anlegt, sondern um eine freiwillige Selbstbeschränkung, die dem freien Gedanken nicht gestattet, sich von den Forderungen des Raumes loszulösen, dafür aber die strengeren Formen einer früheren Kunst als Träger des tektonischen Prinzips einer freieren geistigen Auffassung dienstbar macht, gerade so, wie es auf dem Gebiete der Plastik in den besten der melischen Reliefs geschehen ist. Von dierem Standpunkte aus muß die Agrigentiner Vase der Münchener Sammlung als ein Musterstück der ganzen Gattung betrachtet werden, als eine Arbeit aus der Zeit der „Erfindung" des tektonischen Stils, d. h. aus der Zeit eines allerdings nicht mehr naiven und unbewußten, sondern mit vollem Bewußtsein entwickelten Stilgefühls, welches scheinbar entgegengesetzte Elemente einem einheitlichen Prinzipe unterzuordnen und mit einer einheitlichen Empfindung zu durchdringen vermochte.

Für die hier dargelegte Auffassung des tektonischen Stils auch nach der historischen Seite bietet uns eine vortreffliche Bestätigung die Darstellung der Eos und des Kephalos auf einem Spiegel (Gerhard 180), die, obwohl in Flachrelief ausgeführt, doch ohne Bedenken zur Vergleichung mit einer Vasenzeichnung herangezogen werden darf. Wenn hier die schlanken Körperformen des Kephalos in augenfälliger Weise an melische Tonreliefs erinnern, so entfernt sich die Zeichnung der sauber in Falten gelegten Gewandung in keiner Weise von derjenigen der Münchener Vase. Ist nun etwa die Arbeit wirklich archaisch oder wenigstens ein Produkt jenes „konservativen" Kunsthandwerkes in der Zeit des Phidias? Hier liefert der Strahlenkranz welcher das Haupt der Eos umgibt, den sicheren Beweis, daß die Ausführung nicht vor die Zeit Alexanders d. Gr. gehört, daß also hier in keiner Weise von einem konservativen Festhalten des Archaismus im Handwerk die Rede sein kann, sondern nur von einer Verwertung archaisierender Elemente für tektonische Zwecke.

Die Kategorie, welcher die Münchener Vase angehört, ist in allen größeren Sammlungen durch zahlreiche Beispiele, besonders etruskischer Herkunft vertreten; und es ist dabei nur natürlich, daß innerhalb der Einheit des Prinzips der Auffassung sich in der Ausführung mancherlei Abstufungen ergeben. Doch soll nur auf einige derselben hier kurz hingewiesen werden. Auf der Peruginer Amphora stand ein tektonisches Pflanzengebilde noch unvermittelt zwischen den Figuren: auf dem figurenreichen Bilde eines Ringkampfes des Peleus und der Thetis (Mon. d. Inst. I 37) tragen mehrere der fliehenden Nereiden als Attribute Blumen in den Händen, aber nicht mehr wirkliche Blumen, sondern ganz streng stilisierte Ranken- und Blattornamente. Trotzdem passen sie unbedenklich sehr wohl in die Hände ihrer Trägerinnen und beweisen uns vielmehr, daß auch diese selbst trotz ihrer lebendigen Bewegungen nicht frei natürlich, sondern als streng tektonisch stilisierte Gestalten gezeichnet sind. Wenn hier überhaupt die ganze Komposition in recht augenfälliger Weise durch den gegebenen Raum bedingt, aus ihm eigentlich herausgewachsen ist, so bietet uns außerdem das Bild eine wahre Musterkarte von Stilisierungsproben verschiedener Gewandstoffe, wie sie nie an einem und demselben Werke aus einem einheitlichen künstlerischen Empfinden, sondern nur aus einer bewußten Unterordnung unter einen bestimmten tektonischen Stilbegriff hervorwachsen können. Der tektonische Stil ist hier zu vollster Routine ausgebildet, wobei er freilich schon einen Teil jener Sauberkeit und Zartheit eingebüßt hat, die uns an der Agrigentiner Vase in München fesselte. — Überhaupt liegt in dem Mechanischen des Verfahrens bei längerer Übung eine starke Gefahr der Veräußerlichung, und in der Tat fehlt es nicht an Proben einer derben, steifen und stumpfen Manieriertheit, die jeder individuellen Empfindung entbehrt. Es genügt hier, namentlich auf einige Vasen mit roten Figuren auf der einen und schwarzen auf der anderen Seite zu verweisen, über die ich bereits in meinen Problemen S. 138 gehandelt habe. — Nach der entgegengesetzten Seite weist uns eine fragmentierte Vase aus Südrußland: CR 1869, T. 4, 14. Weht uns nicht aus den Bewegungen und Motiven der tanzenden Gestalten, aus der Charakterisierung der Gewandstoffe, der Anordnung der Gewandmassen derselbe Geist entgegen wie in der Peleusvase? Nur mit dem einen Unterschiede, daß die Strenge der Stilisierung bei der Ausführung in jeder einzelnen Linie gelockert, gemildert und in den Charakter freierer Eleganz übertragen ist. In einer Boreasvase bei Gerhard A. V. III 152, 1 finden wir wieder die stilisierten Blumen in den Händen der Oreithyia; auch das System tektonischer Faltengebung ist noch deutlich erkennbar; aber auch hier ist die Ausführung, kaum kann man sagen, freier, sondern nur flauer und laxer. — Stilisierten Pflanzen begegnen wir nochmals an einer Vase aus der Krim: CR 1861, T. 2. Die Darstellung kämpfender Tiere darf uns wohl an die oben besprochenen Holzreliefs eines Sarkophags erinnern, nur daß auch hier die Strenge der Stilisierung einer laxeren Behandlung gewichen ist. In den Malereien des Deckels ist dagegen das tektonische Prinzip durch die malerische Freiheit wenigstens äußerlich schon so weit zurückgedrängt, daß es nur noch in den Gewandungen zweier Bakchantinnen, und auch hier nur noch mehr in der Disposition als in der Ausführung der Falten, nachklingt.

Indessen beschränkt sich der tektonische Stil nicht auf diese eine Kategorie pseudoarchaischer Vasenzeichnung. Schon bei den melischen Reliefs

mußte auf die verschiedenen Abstufungen größerer Strenge oder Freiheit hingewiesen werden; und noch mehr zeigte sich an den griechisch-römischen Terrakotten, sowie an einem Teile der Marmorskulpturen, daß sich der Begriff des Tektonischen mit dem des Pseudoarchaischen in keiner Weise deckt, sondern daß das Tektonische nicht selten auch in der höchsten bis auf die Spitze getriebenen Eleganz seinen vollen Ausdruck findet. Ähnliches läßt sich auch in der Vasenmalerei beobachten, wo wir uns des Tektonischen häufig nur deshalb nicht bewußt werden, weil wir die bildlichen Darstellungen so vielfach nur in Abbildungen und losgelöst von den Formen der Gefäße, welche zu schmücken sie in erster Linie bestimmt sind, zu betrachten pflegen. So finden wir z. B. auf einer Münchener Vase (Nr. 345; Mon. d. Inst. I 10—11) die Hauptbilder der beiden Seiten in durchaus freiem Stil ausgeführt, aber gewissermaßen eingerahmt je von zwei auf den Ranken des Henkelornaments stehenden Eroten von strenger Haltung, aber edeln Formen. Besonders lehrreich sind in dieser Beziehung die schlanken Amphoren, meist mit gewundenen Henkeln, deren Vor- und Rückseiten nur je mit einer Figur geschmückt zu sein pflegen. Da haben wir z. B. auf N. 9 der Münchener Sammlung einen Diskobol, der zum Wurf Stellung nimmt. Alles scheint hier darauf berechnet, die Haltung der Figur in allen ihren Teilen für diesen Zweck fein abzuwägen und in das richtige Gleichgewicht zu setzen, bis wir uns im Angesicht der Vase selbst überzeugen, daß die Achse der Gestalt genau zusammenfällt mit der Achse des Gefäßes und der erste Zweck des Bildes also ist, den Körper des Gefäßes tektonisch zu gliedern. Ähnlich bei den beiden Athleten mit Springgewichten und mit dem Diskus auf Nr. 1. Das Tektonische liegt also hier im Innersten der Gestalt, und es kommt nur in zweiter Linie in Betracht, ob und wie weit es der Künstler auch äußerlich im Stil der Zeichnung hervortreten lassen will, was durch Rücksichten verschiedener Art bedingt sein kann. Wenn z. B. auf Nr. 8 in München die Gewandung des langbekleideten Kitharoiden in pseudoarchaischer streng linearer Zeichnung durchgeführt, der Mantel des Jünglings auf der Rückseite dagegen ganz frei behandelt ist, so leuchtet ein, daß der verschiedene Stil der Zeichnung nicht Zweck für sich, sondern nur Mittel ist, daß nämlich die Strenge und Sorgfalt der Zeichnung auf der einen Seite diese als die Hauptseite der anderen gegenüber hervorheben soll, obwohl auch diese in ihrer größeren Einfachheit und, man möchte sagen, Unbefangenheit ihre Bestimmung, der tektonischen Raumgliederung zu dienen, in keiner Weise verleugnet. Ähnliche Stilverschiedenheiten sind auch anderwärts bemerkt worden. Wir werden jetzt den Grund nicht mehr in einer Verschiedenheit des künstlerischen Empfindens suchen, sondern uns fragen, ob ein Bild an der Vorder- oder Rückseite, an der Außen- oder Innenseite, an dem Körper oder dem Halse, überhaupt unter welchen tektonischen Bedingungen es an einem Gefäße angebracht ist. Wie sogar die Linienführung im einzelnen durch solche Rücksichten bestimmt werden kann, läßt sich z. B. an der Darstellung eines Frauengelages auf einer Münchener Vase (Nr. 6) erkennen. Sie findet sich auf der Schulterfläche einer Hydria, und die leise Biegung der pseudoarchaischen Gewandfalten ist hier nicht sowohl durch die Rundung der Körperformen, als dadurch bedingt, daß die Grundlinie des Bildes nicht eine gerade ist, sondern einen Kreisausschnitt bildet.

Schwieriger erscheint es, sich darüber klar zu werden, ob auch der

schwarzfigurige Stil nach längerer Unterbrechung in späterer Zeit mit bewußter Absicht für tektonische Zwecke wieder aufgenommen worden ist. Denn es wird sich in dem einzelnen Falle leicht die Frage aufwerfen lassen, ob nicht der tektonische Charakter dieser herben und strengen Stilart sozusagen angeboren sei und sich deshalb auch schon in alter Zeit überall geltend machen müsse. Nehmen wir ein hervorragendes Beispiel, die Vase des Exekias mit dem Würfelspiel des Achilleus und Aias und der Rückkehr der Dioskuren (Mon. d. Inst. II 22) [Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. VI 1]. Hier steht die tektonische Strenge in der Komposition der beiden Würfelspieler prinzipiell so ziemlich auf gleicher Linie mit der Komposition der knienden Satyrn und Silene der Campanaschen Reliefs 39 und 51; s. oben S. 107. Hier könnte also vielleicht jemand einwenden, daß die Strenge des Vasenbildes nur ein Ausfluß des Prinzips strenger Symmetrie sei, welches ja gerade in der archaischen Kunst eine so weitgreifende Geltung erlangt habe. Indessen wird die Echtheit des Archaismus wieder verdächtigt durch die Inkonsequenz in der Stilisierung der Gewänder, der in Falten geworfenen des Tyndareus und Kastor und der buntgewebten oder gestickten der Leda und des Aias; und auch außerdem ließen sich leicht in der stilistischen Behandlung der Vorder- und der Rückseite bestimmte Widersprüche nachweisen, die sich nur aus bewußten Absichten, nicht aus einem naiven Kunstgefühl erklären lassen. Auf den Mangel echt archaischen Empfindens habe ich bereits früher (Probleme S. 129) hingewiesen. Schließlich aber verrät sich der Künstler an einer kleinen, jedoch charakteristischen Eigentümlichkeit, die bisher völlig übersehen worden ist: die breiten Flächen der Oberschenkel des Aias und Achilleus sind nicht durch Angabe der Muskeln gegliedert, sondern es sind in dieselben (und wie es scheint, auch in den Oberarm des Achilleus) reine Spirallinien schematisch eingraviert, in denen sich der dekorativ tektonische Charakter unleugbar ausspricht. Und diese Eigentümlichkeit steht nicht etwa vereinzelt da: sie kehrt wieder (um mich vorläufig auf die Münchener Sammlung zu beschränken) auf einer zweiten Vase des Exekias, der Trinkschale mit dem Kampfe um die Leichen des Achilleus und des Patroklos: Nr. 339 [Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 42]; ferner an drei Wiederholungen der Würfelspieler: Nr. 3; 375; 717; sowie an gerüsteten Kriegern verschiedener anderer Kampfszenen: Nr. 53; 380; 407; 409; 1295.

Hieran knüpft sich die weitere Beobachtung, daß dieses Spiralornament in der Mehrzahl der Fälle in Verbindung mit einer herberen und eckigeren Stilgattung auftritt, von der ich schon früher (Probleme S. 130) bemerkt hatte, „daß dieser Stil zwar keineswegs ausschließlich, aber doch besonders häufig auf Amphoren vorkommt, welche in dem den ganzen Körper bedeckenden schwarzen Grunde ein viereckiges Feld für das Bild aussparen, während umgekehrt für diejenigen Amphoren, welche den gelben Grund nur durch ein System von Ornamenten gliedern (§ 22), eine freiere Stilgattung, etwa in der Art der athenischen Prothesisvasen vorwiegend in Anwendung kommt“. Die Scheidung einer herberen und laxeren Stilgattung nach den Formen der Gefäße verhindert, an eine zeitliche Aufeinanderfolge zu denken, und verträgt sich auch schwerlich mit dem naiven Empfinden einer wirklich alten Zeit. Sie weist vielmehr auf ein bewußtes systematisches Denken hin und läßt uns daher die bildliche Ausschmückung als eine bewußt tektonische

erkennen, welche den Charakter der Zeichnung nicht als frei gewählt, sondern als dem leichteren oder schwereren Charakter des Gefäßes selbst untergeordnet erscheinen läßt.

Die einzelnen Erscheinungen in der Vasenmalerei, um die es sich hier handelte, sind zum Teil dieselben, auf die ich schon in meinen Problemen hingewiesen hatte. Sie stellen sich uns aber in einem veränderten Lichte dar, weil sie einesteils einem neuen Gesichtspunkte untergeordnet, andernteils in Verbindung gesetzt sind mit analogen Erscheinungen auf anderen Gebieten der Kunst, namentlich dem der Plastik. Sie dürfen fortan nicht mehr als Besonderheiten oder gar Anomalien betrachtet werden, die etwa auf eine einzelne Kunstgattung beschränkt bleiben, sondern als Ausfluß einer Geistesrichtung, welche die gesamte griechische Kunst in gewissen Zeiten und in weitem Umfange beherrscht. Es gilt daher auch von ihnen, daß sie nicht mit einem Ausleben oder Absterben des Archaismus in Verbindung gesetzt werden dürfen, sondern daß sie nur in einer nach längerer Unterbrechung erfolgten Wiederaufnahme archaisierender Elemente für tektonische Zwecke ihre Erklärung finden können.

Hiermit breche ich ab. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß die meisten der Einzelbeobachtungen, von denen ich ausgegangen, durchaus nicht neu, vielmehr nur zu selbstverständlich, wenn nicht gar trivial erscheinen werden; und doch bin ich überzeugt, daß sie in ihrer Vereinigung zu einer geschlossenen Kette nach manchen Seiten fremdartig berühren und Kopfschütteln erregen werden. Es schien mir daher angemessen, zunächst den prinzipiellen Standpunkt einer von der bisherigen sehr abweichenden Betrachtungsweise in mehr andeutender und aphoristischer als ausgeführter Behandlung darzulegen und dadurch Gelegenheit zu bieten, dieses Prinzip ohne jede Nebenrücksicht rein nach inneren Gründen des künstlerischen Charakters zu prüfen. Erst dann, wenn bei längerer Gewöhnung der Eindruck des Fremdartigen geschwunden und durch eine unbefangene Würdigung die künstlerische Grundanschauung als eine berechtigte anerkannt sein wird, dürfte es an der Zeit sein, die weiteren Konsequenzen zu entwickeln, die verfrüht ausgesprochen, wahrscheinlich nur den Anlaß bieten würden, die Richtigkeit des Prinzipes selbst in Abrede zu stellen.

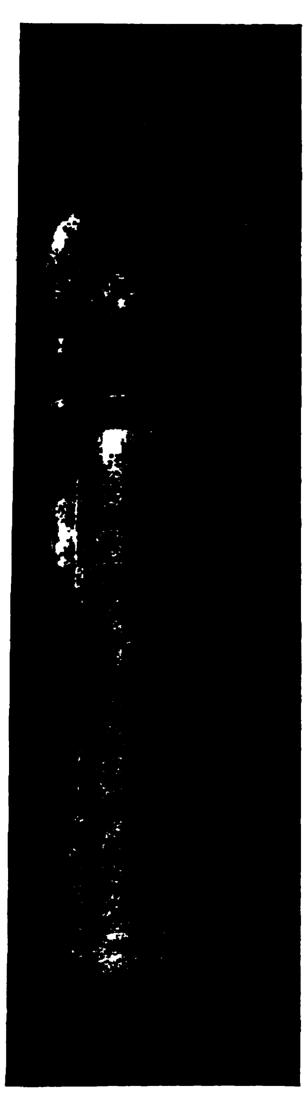
II.*)

(1884.)

Bei meinem vorjährigen Vortrage über tektonischen Stil in griechischer Plastik und Malerei lag mir der Gedanke fern, etwas irgendwie Abschließendes über dieses Thema zu bieten. Es kam mir vielmehr darauf an, allerlei Eindrücke und Beobachtungen, die sich nach und nach bei mir angesammelt hatten, aus dem Bereiche bloßen Empfindens in den eines verstandesmäßigen Erkennens überzuführen und durch solche Abklärungen Raum für weitere Erwägungen zu gewinnen. Diese Absicht habe ich insofern erreicht, als sich mir seitdem eine Reihe von Erscheinungen unwillkürlich dem Begriffe des Tektonischen unterordneten und dadurch in einem neuen und veränderten

*) Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Cl. 1884, S. 507—541.

Lichte entgegentraten. Ja es drängte sich mir immer mehr die Überzeugung auf, daß eigentlich bei jedem Erzeugnisse griechischer Kunst die Frage zu stellen sei, in welchem Umfange bei seinem Entstehen neben freiem künstlerischen Schaffen tektonische Prinzipien, sei es entscheidend, sei es ergänzend mitgewirkt haben. Freilich gilt es hier von neuem zu betonen, daß eine abschließende Antwort auf diese Frage nicht in dem Augenblicke gegeben werden kann, in welchem sie eben erst gestellt wird. Es bedarf vielmehr einer Reihe von Vorstudien, welche aus einzelnen Beobachtungen die Tatsachen feststellen, auf deren Grundlage sich erst eine bestimmte Methode systematischer Betrachtung herauszuarbeiten vermag. Als solche Studien mögen die folgenden Erörterungen betrachtet werden, die, von zufälligen Anlässen ausgehend, auch darin diesen Ursprung nicht verleugnen sollen, daß sie ohne Beschränkung auf die zunächst liegende tektonische Frage sich auch auf andere, namentlich kunstgeschichtliche Gesichtspunkte erstrecken werden, wie sie sich gerade durch die Natur des monumentalen Stoffes darbieten.



5. Weihgeschenk der Nikandre. Von Delos. Athen, Nat. Museum. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Die Bedeutung tektonischer Prinzipien tritt uns besonders klar in der ältesten dekorativen Kunst der Griechen entgegen. Auch später verschwindet dort ihre Wirksamkeit nicht, aber sie tritt äußerlich in dem Maße in den Hintergrund, als die zu voller Freiheit und Selbständigkeit sich erhebende monumental-statuarische Kunst auf sie zurückwirkt. Ist aber trotz des inneren Gegensatzes der beiden Gattungen die statuarische Kunst in ihren eigenen Anfängen von tektonischen Prinzipien unabhängig? Diese Frage drängte sich bei mir erst seit dem letzten Jahre in den Vordergrund, als mir einige neuerlich entdeckte Marmorstatuen durch Gipsabgüsse näher bekannt wurden. Die erste entstammt den französischen Ausgrabungen auf Delos: eine mit einfachem Chiton langbekleidete Gestalt, deren herabhängende Arme eng am Körper anliegen. Ein Loch in jeder Hand deutet auf ein eingefügtes Attribut geringen Umfanges. Nach einer Inschrift auf der linken Seite war sie von einer Naxierin Nikandre der Artemis geweiht: ob das Bild der Göttin selbst oder das der Weihenden, kann hier unerörtert bleiben; nur der Kürze wegen mag sie als Nikandre bezeichnet werden (publiziert von Homolle im Bull. de corresp. hellén. III, pl. 1; p. 3, 99. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 57ᵃ) [Abb. 5]. Die andere, in unmittelbarer Nähe des Heratempels auf Samos entdeckt, befindet sich jetzt

im Museum des Louvre: auch sie ist lang, aber weniger einfach bekleidet und durch eine in ähnlicher Weise angebrachte Inschrift als Weihgeschenk eines Cheramyes für Hera bezeichnet. Die Hand des herabhängenden rechten Armes faßt das Obergewand; die auf die Brust gelegte (sehr beschädigte) Linke hielt ein in einem Loche befestigtes, leider nicht erhaltenes Attribut. Also auch hier läßt sich die Bedeutung der Gestalt nicht sicher bestimmen; doch ist die Bezeichnung als Hera wohl die nächstliegende (publiziert von Girard im Bull. de corresp. hellén. IV, pl. 13 u. 14; p. 483; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 56) [Abb. 6].

Der Wert der beiden Statuten beruht daher ganz überwiegend auf ihrer formalen Erscheinung. Es ist zunächst, schon bei äußerlicher Betrachtung, von Bedeutung, daß wir jetzt neben stehenden nackten Jünglingsstatuen ältester Art auch zwei stehende bekleidete Figuren von gleicher Altertümlichkeit kennen lernen. Denn diese äußere Erscheinung ist nicht unwesentlich für die künstlerische Auffassung und Behandlung. Während bei der nackten Gestalt auch in ruhiger Haltung die Bedeutung des lebendig Organischen sich in der Nachahmung der Wirklichkeit so weit geltend machen wird, daß dagegen die stilistische Auffassung weniger deutlich und nur etwa in zweiter Linie hervorzutreten vermag, führt der tote Stoff der Gewandung darauf, das Zufällige und Wechselnde in seiner Verwendung bestimmten stilistischen Anschauungen unterzuordnen, überhaupt eine bestimmte Stilisierung in den Vordergrund zu stellen. So werden wir also schon hier auf den Gegensatz von einfacher Nachahmung der Natur und künstlerischer Stilisierung hingewiesen.

Bei der Betrachtung der beiden Statuen drängt sich aber ferner einem jeden unwillkürlich die Erinnerung an Holzskulptur auf, die ja auch nach der historischen Überlieferung für älter als die Steinskulptur gelten muß. Man übte sich natürlich zuerst an dem weicheren, leichter zu bearbeitenden Material, und als man sodann zu dem härteren Stein und Marmor überging, blieben zunächst noch die Anschauungen und Erfahrungen maßgebend, die man sich an dem weicheren erworben hatte. So sind in der Tat die beiden Statuen, obwohl in Marmor ausgeführt, ihrem künstlerischen Charakter nach prinzipiell durchaus als Holzskulpturen zu betrachten. Darin aber, daß wir auch im Marmor noch den Holzstil erkennen, liegt es bereits ausgesprochen, daß die Künstler nicht mit voller Freiheit schufen, wie etwa da, wo sie einen Klumpen Thon in beliebige Formen kneteten, sondern daß sie sich gebunden fühlten durch die natürlichen Eigenschaften des Materials, in dem sie ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen beabsichtigten. Vergegenwärtigen wir uns nämlich, auf welchem Wege diese Werke technisch hergestellt worden sind, so werden wir dadurch an einen Ausspruch Michelangelos in einem seiner Sonette erinnert (XV in der Ausgabe von Guasti S. 173; vgl. auch XVI S. 174): es gebe keinen künstlerischen Gedanken, den nicht ein einzelner Marmorblock in sich enthalte, und es komme daher nur darauf an, diesen von dem Überflüssigen zu befreien, um die Idee verkörpert ans Licht treten zu lassen. Daß es sich hier nicht um ein Spiel mit Worten, um eine halb scherzhafte Pointe handelt, zeigt eine andere Bemerkung in seinen Briefen (CDLXII der Ausgabe von Milanesi S. 522): unter Skulptur verstehe er die Kunst, die sich betätige auf dem Wege des Abnehmens: per forza di levare; die andere, die sich betätige

durch An- und Aufsetzen: per via di porre (also z. B. die Arbeit in weichem Ton), sei ähnlich der Malerei. Letzteres läßt sich nur so verstehen, daß, wie ein Gemälde entstehe durch Auftragen der Farben auf eine indifferente oder neutrale Fläche, ebenso das plastische Thonwerk erwachse durch Auftragen des Thones, und zwar beim Relief auf eine Fläche, bei dem Rundbilde um einen Kern herum, mag auch hier schließlich bei dem Durchbilden das Wegnehmen des zu viel Aufgetragenen wieder eine bedeutende Rolle spielen.

Die Entstehung eines Skulpturwerkes auf dem Wege des Abnehmens tritt uns an den beiden Statuen von Delos und Samos in besonderer Deutlichkeit entgegen. Mit nicht minderer Deutlichkeit indessen erkennen wir bei einer Vergleichung der beiden Werke, wie trotz des Ausgehens von dem gleichen Prinzipe doch der tektonische Charakter des einen im Gegensatze zum andern in entscheidender Weise durch die besondere Natur der stofflichen Grundlage bedingt ist. Wir dürfen nämlich bei der Betrachung dieser Werke kaum oder wenigstens nicht in erster Linie fragen: wie faßten die beiden Künstler die menschliche Gestalt auf? Es drängt sich uns vielmehr als (ideelle) Voraussetzung auf, daß zur Herstellung seines Werkes dem einen Künstler ein vierkantiger Balken, dem andern ein runder Stamm gegeben war. In diesem Stoffe aber war nicht eine menschliche Gestalt frei der Natur nachzubilden, sondern die Aufgabe lief darauf hinaus, wie sich dieser Stoff mit den verhältnismäßig einfachsten Mitteln durch Abarbeiten so weit umgestalten lasse, daß er bei dem Beschauer den Eindruck einer bekleideten menschlichen Gestalt hervorrufe. Prüfen wir auf diese Auffassung hin das einzelne!

Der Balken der Statue von Delos verjüngt sich von unten nach oben bis zur Achselhöhe der Gestalt etwa in demselben Maße, wie in der Natur der Stamm eines schlank aufgeschossenen Baumes; und diese Verjüngung erhält in dem oberen Teile durch die Form des Schädels und die nach den Schultern zu sich verbreiternden Haarmassen eine regelmäßige Abrundung. Nur die auch in der Natur an den Stamm des Körpers gleich Ästen angefügten Arme und die ganz unten an der vorderen Fläche hervortretenden Spitzen der Füße wirken auch im Kunstwerke als an den ursprünglich einfachen Balken angesetzte Teile. Sonst bewahrt dieser seinen äußeren Umriß bis nahe zu drei Fünfteln seiner Gesamthöhe, wo die Gürtung des Gewandes die Einziehung der Taille bezeichnet. Hier genügt eine mäßige Abrundung nach den Seiten, um die Hüften hervortreten zu lassen, während die gerade Linie vom Gürtel bis zur Achselhöhle wieder zu der ursprünglichen Breite des Balkens zurückführt und zugleich die bestimmte Vorstellung von der Verbreiterung der Brust nach oben erweckt. — Auf der Vorderseite schneidet der Gürtel nur sehr mäßig ein und die Rundung des Leibes verschwindet vollständig in der Fläche. Überhaupt aber ist der Rundung der Gesamtmasse des vom Gewande umkleideten Körpers nur insoweit Rechnung getragen, daß die vier Kanten des Balkens abgearbeitet, die zwischen diesen liegenden Flächen aber unberührt geblieben sind. Wenn nun auch dem Werke ursprünglich der Schmuck der Farbe nicht gefehlt hat, so gestattete doch die ganze Anlage keine weitere Gliederung durch Angabe von Falten oder andere Massen, sondern nur eine dekorative Belebung durch aufgemalte Muster (vgl. Furtwängler in der Arch. Zeit. 1882, S. 322). — Kopf und

Oberkörper haben leider stark von der Zeit gelitten. Wir erkennen nur, daß die zwei Fünftel der Gesamthöhe, welche auf beide zusammen entfallen, durch den Ansatz der Halsgrube in zwei gleiche Hälften geteilt werden. Aber nicht einmal die Rundung der Brüste scheint sich irgendwie aus der Fläche hervorgehoben zu haben und der weibliche Charakter höchstens durch die wenig steile, nur gegen die Halsgrube etwas zurückgeneigte Fläche der oberen Brusthälfte einigermaßen angedeutet gewesen zu sein. Auch die Formen des Kopfes traten nicht über die vordere und hintere Balkenfläche hervor, sondern lagen innerhalb der Grenzen derselben eingeschlossen. Die nur in wenige Zöpfe oberflächlich gegliederten schweren Haarmassen aber machen den Eindruck, als sollten sie die Form des Halses mehr verdecken als zeigen und in ihren vorderen Flächen den Übergang von den Flächen der Brust zu dem Scheitel der Figur vermitteln, während sie hinten in der Fläche des Rückens einfach verlaufen. — Von den Formen des in seiner länglich ovalen Anlage den Gesamtverhältnissen der Gestalten entsprechenden Gesichtes läßt sich im einzelnen nicht reden, so wenig wie von den herabhängenden enganliegenden, nur in der Gegend des Ellbogens vom Körper gelösten Armen. Hände und Zehen endlich entbehren der Durchbildung.

Schwerlich läßt sich eine menschliche bekleidete Gestalt mit einfacheren Mitteln und in einfacheren Formen darstellen; und doch dürfen wir nicht etwa von roher Plumpheit und einem Ungeschick bäuerischer Versuche sprechen. Wem überhaupt der Sinn für archaische Kunst nicht fehlt, auf den werden selbst diese einfachen Umrisse und Flächen einen gewissen Reiz ausüben; wir mögen uns etwa der Worte erinnern, mit denen Pausanias II 4, 5 von den Gebilden des Daidalos spricht: *ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἔτι τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις.* Worauf beruht dieser Eindruck? Suchen wir uns darüber durch Vergleichung mit einigermaßen analogen Erscheinungen klar zu werden, so dürfen wir hier wohl diejenige Kunst, von der man früher die griechische abzuleiten bestrebt war, nämlich die ägyptische, als zu dieser Vergleichung ungeeignet außer Betracht lassen. Wohl aber mögen wir uns einiger der seltenen assyrischen Statuen erinnern: der des Gottes Nebo und des Königs Assurnasirbal im britischen Museum (Perrot, Hist. de l'art. II p. 83 u. 537), welche, wie die Statue von Delos, mit langem faltenlosen Gewande bekleidet sind. Sie sind jedenfalls von einem weniger primitiven Charakter als die letztere, ja in ihren dekorativen Details verrät sich sogar eine bereits alt gewordene Kunstübung. Und doch wirken sie als schwere Massen, denen das Verständnis der Grundbedingungen statuarischer Bildungen völlig abgeht. Auch die Statue von Delos ist noch keine freie, fertige menschliche Gestalt; sie ist künstlerisch noch durchaus gebunden, aber gebunden durch die Strenge des Gesetzes. Sie ist in dem Balken enthalten; aber der Anfang ist gemacht, sie aus ihm zu befreien. Willig und mit klarem Bewußtsein unterwirft sich dabei der Künstler den Bedingungen, welche ihm durch die Natur der tektonischen Grundlagen auferlegt waren. Aber sein Werk befriedigt, weil es den gegebenen Voraussetzungen durchaus entspricht.

Der Künstler der Statue von Samos [Abb. 6] geht nicht von der gleichen materiellen Grundlage aus wie der von Delos, nicht von der Analogie eines Balkens, sondern von der eines Stammes. Er ist außerdem in der künstlerischen Entwicklung bereits etwas weiter fortgeschritten, und wir dürfen

daher bei der Prüfung seines Werkes nicht vollkommen übereinstimmenden, sondern nur verwandten Erscheinungen zu begegnen erwarten. Bei der stärkeren Vermenschlichung des Stoffes werden wir diesen selbst, d. h. also hier den Baumstamm, weniger deutlich wiedererkennen, sondern nur noch an ihn lebhaft erinnert werden. Der Stamm eines Baumes pflegt allerdings nicht nach unten zusammengezogen zu sein und nach oben wieder anzuschwellen. Dennoch erweckt die Statue den Eindruck eines Stammes, indem eine Teilung der Schenkel noch in keiner Weise angedeutet und auch der Leib nicht von den Hüften abgegliedert ist, sondern nur insofern gerundet erscheint, als sein Querdurchschnitt mit der Rundung des Stammes zusammenfällt. Außerdem aber berührt das Gewand, der lange Chiton, nach unten zu nicht einfach den Boden, sondern länger als der Körper breitet es sich ringsum wie fächerartig in ziemlich starker Ausladung aus und erinnert dadurch wieder an einen Baum, der mit seinem Stammende breit auf dem Boden aufsitzt und sich dadurch als in demselben festgewurzelt zu erkennen gibt. Unwillkürlich nehmen wir dadurch nicht die Einziehung über der Gegend der Knöchel, sondern diese Ausladung als Maßstab für die Dicke des Stammes; und indem wir finden, daß der Umfang der Brust unter den Achselhöhlen den Umfang der Grundfläche kaum erreicht, während die untere Einziehung etwa dem Abstande zwischen den beiden Brust-



6. Weihgeschenk des Cheramyes an Hera. Von Samos. Paris, Louvre. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

warzen entspricht, bleibt uns der Eindruck natürlichen Wachstums, der eine weitere Unterstützung in der Art der Ausführung findet. Denn durch die feinen nicht modellierten, sondern nur eingekerbten Falten des über den Körper herabfallenden Chitons wird uns wiederum ein Vergleich, nämlich der mit der Rinde eines Baumes, nahe gelegt, welche die natürliche Umhüllung des Stammes bildet. Freilich nur zu einem kleinen Teile: denn drei Viertel des Umfanges sind durch einen eng anliegenden Mantel zugedeckt, der ursprünglich farbig und durch eine gemusterte Bordüre für das Auge sich loslösend, ganz ohne Falten die Gesamtform des Stammes nicht beeinträchtigt, aber die menschlichen Formen an der ganzen unteren Hälfte der Gestalt mehr versteckt als zur Geltung kommen läßt. Noch an der Rückseite des Oberkörpers läßt die Knappheit und Spannung dieser Umhüllung nur die Einsenkung des Kreuzes und der Mittelfurche zwischen den Schulterblättern in ihren Hauptflächen mehr angedeutet als durchgebildet erkennen. Erst auf der Vorderseite tritt die Gliederung des Körpers bestimmter hervor. Der über die Schultern herabfallende joppenartige Überwurf ist zwar nicht straff angespannt, schmiegt sich aber den Formen nicht nur der Schultern, sondern auch der Brust und der Arme noch hinlänglich an. Die Falten, obwohl in ihrer Gesamtanlage durchaus schematisch geordnet, folgen doch in der besonderen Modulation ihrer Linien einigermaßen der Natur der Körperformen. Nur an der unteren Begrenzung macht sich eine etwas freiere Tendenz geltend, indem hier der Stoff sich mehr loslöst und zu leichten Wellen zusammengeschoben herabfällt. Sollen wir hier schließlich noch einmal auf die Vergleichung mit einem Stamme zurückkommen, so kann uns die mannigfaltigere Gestaltung des Oberkörpers, welche außerdem durch die Biegung des einen Armes noch verstärkt wird, wohl an die Bildungen erinnern, die aus einem glatten Stamme sich da entwickeln, wo die Teilung in mehrere starke Äste ihren Anfang nimmt.

Mehr als einmal wiederholt sich, wie auf anderen Gebieten, so auf dem der Kunstgeschichte die Beobachtung, daß gewisse Erscheinungen aus den Anfängen ihrer Entwicklung gegen das Ende derselben noch einmal zutage treten, wie bei einem Kreislaufe, der wieder zu seinem Ausgangspunkte zurückführt. Etwa aus dem Ende der hellenistischen Periode stammt ihrer Erfindung nach die statuarische Bildung der Daphne im Augenblicke ihrer Verwandlung in einen Lorbeerbaum (Clarac 340 B, 866 C. Kopf und Vorderarme sind restauriert) [Brunn-Bruckmann, Taf. 260]. Betrachten wir den gesamten Aufbau, wie der nach unten verbreiterte Stamm, in welchem die Beine schon halbverwandelt stecken, an den Unterschenkeln sich zusammenzieht, wie dann gegen den Leib zu der Umfang wieder wächst, nach oben hin aber die Gestalt ihre menschlichen Formen von der Verwandlung fast noch unberührt bewahrt, so muß die Ähnlichkeit mit dem Aufbau der Statue der Hera wirklich überraschen. Man möchte sagen, wie an dieser die menschliche Gestalt aus dem runden Stamme herauswächst, so wächst diese an der Daphne wieder in den Stamm hinein. Bei ihr ist die Aufgabe gelöst mit den Mitteln der durchaus entwickelten Kunst; das Werk ist eine freie Schöpfung künstlerischer Phantasie, und die Gebundenheit der Gestalt ist keine künstlerische, sondern sie ist gegeben in dem Inhalte, in der Idee der darzustellenden Persönlichkeit. Der formale Grundgedanke ist aber auch in der Statue von Samos bereits vorhanden; nur ist hier die Gebundenheit

eine künstlerische, d. h. das künstlerische Schaffen steht noch ganz unter der Herrschaft tektonischer Prinzipien, und die Bedeutung dieser letzteren für die Anfänge der statuarischen Kunst tritt hier gerade durch den Gegensatz der freien Auffassung späterer Zeit in ein scharfes Licht. Denn wenn sich bei der Statue von Samos noch weniger als bei der von Delos von Plumpheit oder Ungeschick reden läßt, wie wir später noch ausdrücklich auf einen nicht geringen Grad von Sauberkeit in der Ausführung werden hinweisen müssen, so liegt der tiefere Grund eben darin, daß, trotzdem wir uns in den Anfängen künstlerischer Entwickelung bewegen, wir doch überall das Walten bestimmter Prinzipien und Gesetze empfinden, welche jedem unsicheren Tasten von vornherein bestimmte Schranken setzen, aber dennoch nicht als eine äußere Fessel wirken, indem sich der Künstler ihnen willig unterwirft, um sich an ihnen zur Freiheit zu erziehen.



7. Flügelgestalt von Delos. Athen, Nationalmuseum. Mit Treus Ergänzungen. (Roscher, Lexikon III.)

Ehe wir uns nach dieser Einzelbetrachtung der beiden Statuen zu historisch vergleichenden Erörterungen über dieselben wenden, können wir nicht umhin, dem Anlaß zu folgen, welchen die delischen Ausgrabungen bieten, unsere Anschauungen durch die Prüfung einer dritten Statue zu erweitern, welche, weiblich und bekleidet wie die beiden ersten, sich von ihnen nicht nur durch Beflügelung an Schultern und Füßen, sondern noch mehr durch das Motiv lebendiger Bewegung unterscheidet. Dieses Motiv spricht sich mit hinlänglicher Deutlichkeit aus, obwohl der rechte Fuß und der ganze linke Unterschenkel, beide Arme mit Ausnahme der am Körper anliegenden linken Hand fehlen und von den Schulterflügeln nur die Ansätze erhalten sind (publiziert von Homolle im Bull. de corr. hellén. III, pl. 6—7; p. 393; vgl. Furtwängler in der Arch. Zeit. 1882, S. 324; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 36). [Abb. 7.]

Betrachten wir diese Gestalt ganz unbefangen und voraussetzungslos, so müssen wir gestehen, daß sie streng genommen aus zwei ganz voneinander unabhängigen Teilen besteht. Die untere Hälfte schreitet mit dem rechten, im Knie stark gebogenen Beine weit nach vorn aus, so daß das linke Knie fast den Boden berührt und der Unterschenkel nachschleift. Es ist die halbkniende Stellung, welche die älteste griechische Kunst zum Ausdrucke der schnellen Bewegung des eigentlichen Laufens im Gegensatz zu ruhigem Stehen oder Ausschreiten erfunden und längere Zeit typisch verwendet hat. Diese untere Hälfte (im Verhältnis zur Vorderansicht des Kopfes unmerklich schräg gestellt, so daß eine durch den rechten und linken Fuß gezogene Linie mit der Vorderseite der Basis parallel laufen würde) ist durchaus für die Profilansicht gearbeitet. Dagegen ist die obere Hälfte, vom Gürtel aufwärts, auf die untere ganz unvermittelt so aufgesetzt, daß sie, um einen vollen rechten Winkel gedreht, Brust und Kopf vollständig in der Vorderansicht zeigt. Daß diese Verbindung gegen die Natur verstößt, ist augenfällig. Und doch wirkt sie nicht als ein Fehler, der auf Unbeholfenheit oder ein Mißverständnis zurückzuführen wäre. Wir vermuten vielmehr eine bestimmte Absicht, die sich vielleicht sogar auf mehr als eine einzige Ursache zurückführen läßt. Die Aufgabe war, eine laufende Gestalt darzustellen. Denken wir im Gegensatz dazu an ruhig stehende statuarische Einzelbilder, so werden dieselben fast ausnahmslos oder wenigstens in erster Linie für die Vorderansicht gearbeitet sein. Auch einer schwebenden Gestalt, wie der Nike des Paionios, treten wir am liebsten gerade gegenüber. Dagegen werden wir bei Tierbildungen immer geneigt sein, die Seitenansicht aufzusuchen, die uns den Tierkörper in seiner ganzen Länge zeigt. Selbst in der Malerei wagt nur eine mit allen Mitteln ausgerüstete Kunst, wie die des Pausias, einen schwarzen Opferstier in der Verkürzung von vorn darzustellen, um durch ein solches Wagnis zu zeigen, was sie überhaupt zu leisten imstande ist. Ebenso wie bei dem Tiere verhält es sich mit der stark ausschreitenden Menschengestalt: wir mögen uns nicht begnügen, sie von vorn zu sehen, weil wir von diesem Standpunkte aus nicht in der Lage sind, wegen der Verschiebung der Winkel und Linien das Maß der Bewegung genügend zu beurteilen. Man betrachte (ich wähle absichtlich wieder Beispiele aus der Zeit der vorgeschrittensten Kunst) die vier Abbildungen des borghesischen Fechters bei Clarac p. 304, um sich zu überzeugen, daß und warum die Vorderansicht die am wenigsten günstige und verständliche Vorstellung von der Gestalt erweckt. Die große Nike von Samothrake soll nicht von der Spitze des Schiffes aus, der sie zugewendet ist, sondern von der Seite betrachtet werden. Um wieviel weniger konnte der Künstler der Statue von Delos bei den noch beschränkten Mitteln seiner Kunst daran denken, eine laufende Gestalt für die Vorderansicht zu bilden! Aber warum gab er dem Oberkörper die Wendung nach vorn? Es hätte für ihn nicht um einen Grad mehr künstlerischen Verständnisses der Form bedurft, um Oberkörper und Kopf in die Profilstellung zu setzen; und ich glaube, er würde das Ganze so gebildet haben, wenn ihm die Aufgabe geworden wäre, zu der einen Statue noch eine zweite als Gegenstück in der Weise zu bilden, daß beide von den entgegengesetzten Seiten einem gemeinsamen Mittelpunkte zueilten. Bei einem Einzelbilde verlangt gerade die kindliche Anschauung der ältesten Kunst, daß es in eine bestimmte Beziehung zum Beschauer ge-

setzt werde; es soll nicht den Eindruck erwecken, als ob es uns enteile; es sucht die Beziehung zu uns, indem es uns anblickt. Man vergleiche nur einige Sphinxdarstellungen (besonders die marmorne von Spata), die offenbar einzeln auf Säulen oder Pfeilern als Grabmonumente aufgestellt waren (Mitt. d. ath. Inst. IV S. 68; T. 5; Brunn-Bruckmann, Taf. 66[a]): auch sie blicken nicht in der Längenrichtung des Körpers, sondern wenden den Kopf nach der Seite, offenbar dem Beschauer entgegen. Ja in einer kleinen olympischen Bronze [Ausgrab. von Olympia IV T. 48, Nr. 819] haben offenbar ähnliche Rücksichten den Künstler sogar veranlaßt, die Sphinx mit einem Doppelgesicht auszustatten, um sie nach zwei entgegengesetzten Richtungen blicken zu lassen.

Wir werden aber zur Erklärung der Stellung des Oberkörpers noch einen anderen Umstand in Betracht ziehen müssen: die Gestalt ist geflügelt. Bei einer ruhig stehenden menschlichen Gestalt wie bei einer Sphinx hätten die Flügel mehr oder weniger gehoben und mit ihren Spitzen der Längenrichtung des Körpers folgend gestellt werden können; bei einer laufenden mußten sie wie zum Fluge ausgebreitet sein. Denken wir uns nun Kopf und Oberkörper in der Richtung der Bewegung des Unterkörpers, so würden die Flügel durch ihre den Körper kreuzende Stellung nicht nur einen Eindruck fast wie Windmühlenflügel machen, sondern ihre technische Ausführung würde derartige Schwierigkeiten verursachen, daß sogar eine vorgeschrittene Kunst wahrscheinlich zu dem Auskunftsmittel hätte greifen müssen, sie aus besonderen Stücken dem Körper anzufügen. Die delische Statue ist aber, auch wenn wir von der Behandlung der Flächen im einzelnen noch ganz absehen, nicht, man gestatte den Ausdruck, in einen gerundeten Marmorblock hineingedacht, sondern per forza di levare aus einer starken Platte herausgearbeitet. Diese Entstehung drängt sich dem Beschauer so entschieden auf, daß er unwillkürlich den dadurch bedingten tektonischen Forderungen bei der Beurteilung Rechnung trägt. Hierbei darf ich wohl an die Bemerkung erinnern, zu der ich im vorigen Jahre [S. 102] durch die Komposition der melischen Bellerophon- und Perseusreliefs veranlaßt wurde: „wie der Künstler, was im Raume aufeinanderfolgen sollte, übereinander ordnet, so vergessen wir auch die zeitliche Aufeinanderfolge und fassen das Ganze in einen einheitlichen Gedanken ... zusammen". In durchaus analoger Weise hat hier der Künstler von einer einfachen Nachahmung der Wirklichkeit abgesehen und strebt vielmehr nach Deutlichkeit im Ausdrucke seiner Gedanken. Wir sollen erkennen, einesteils daß die Figur in schnellem Laufe begriffen ist, anderenteils, daß dieser Lauf durch die Bewegung der Flügel unterstützt wird, wobei er uns überläßt, diese beiden getrennt behandelten Motive in unserer Phantasie zu einer Einheit zusammenzufassen.

Den beiden Statuen von Delos und der von Samos ist also gemeinsam, daß auf ihre Gestaltung tektonische Prinzipien von entscheidendem Einflusse gewesen sind. Untereinander verglichen, stehen sich die beiden delischen näher und treten in einen Gegensatz zu der von Samos. Wir werden es nicht wohl als Zufall betrachten dürfen, daß der eine Künstler von einem runden Stamme, die anderen von einem vierkantigen Balken oder einer starken Platte ausgingen: es liegt vielmehr nahe, schon diese Wahl auf zeitlich oder örtlich verschiedene Grundanschauungen zurückzuführen. Hierbei werden wir von vornherein geneigt sein, in der Statue von Samos ein

Werk einheimischer Kunstübung anzuerkennen, wenn auch die ältesten Vertreter derselben, Rhoikos und Theodoros, uns nicht als Marmorarbeiter, sondern als Erfinder des Erzgusses genannt werden. Delos dagegen besaß keine eigene Kunstschule. Wohl aber wußten wir bereits durch Plinius, daß Archermos und dessen Söhne Bupalos und Athenis, die Hauptvertreter der alten Marmorbildnerei von Chios, für Delos arbeiteten und daß die letzteren sich ihrer Kunst in der Unterschrift ihrer Werke rühmten. Von Archermos berichtete außerdem ein Scholiast des Aristophanes, daß er die Nike zuerst geflügelt gebildet habe. Da mußte es allerdings überraschen, daß sich in den französischen Ausgrabungen auf Delos eine Inschrift mit dem Künstlernamen eben dieses Archermos fand, welche zu der geflügelten Statue zu passen schien. Denn alles vereinigte sich, um die Annahme im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, daß in der geflügelten Gestalt nichts Geringeres als die Nike des Archermos zu erkennen sei.

Mir selbst aber begegnete folgendes. Als ich die Gipsabgüsse der delischen Funde erhielt, war der Kopf der geflügelten Gestalt vom Körper getrennt. Während ich letzteren, ohne mich der Zusammengehörigkeit zu erinnern, wenig beachtete, solange er ohne Basis auf dem Boden liegend sich überhaupt schwer beurteilen ließ, richtete sich meine Aufmerksamkeit auf den Kopf für sich allein, und nach dem entschiedenen Eindrucke, den ich erhielt, glaubte ich ihn unter die peloponnesischen Skulpturen einreihen zu müssen. Auf die Zusammengehörigkeit aufmerksam gemacht blieb mir allerdings nichts übrig, als ihn mit dem Gefühle einer gewissen Beschämung aus dieser Umgebung wieder zu entfernen und ihn der auch von mir nicht weiter bezweifelten „Nike des Archermos“ zurückzuerstatten. Erst nach einiger Zeit, als Kopf und Körper vereinigt ruhiger Betrachtung zugänglich waren, machten sich die ersten Eindrücke mit erneuter Kraft geltend und erwachten dagegen ebenso starke Zweifel an der Richtigkeit der Benennung des Ganzen. Zuerst: ist die Figur wirklich eine Nike? Archermos gab ihr Flügel — wir verstehen: an den Schultern. Aber auch an den Füßen? Wir würden darin eine Hinweisung auf besondere Schnelligkeit erkennen müssen, während wir geneigt sind, der Beflügelung der Nike von Anfang an vielmehr eine symbolische Bedeutung beizulegen: sie naht, schwebt aus der Höhe herab als Siegverleiherin. Es müßte also zunächst noch der bestimmte Nachweis erbracht werden, daß die Griechen die Nike wirklich mit doppelter Beflügelung dargestellt haben. Aber wenn sich auch ein vereinzeltes Beispiel dafür finden sollte, so wäre damit die Möglichkeit, sogar die größere Wahrscheinlichkeit einer anderen Benennung noch keineswegs ausgeschlossen. Ich denke dabei weniger an die von anderer Seite vorgeschlagene Bezeichnung als Artemis, indem wir das Schema der asiatischen geflügelten Göttin gerade in ruhiger, fast starrer Haltung zu sehen gewohnt sind, als etwa an Iris, der nach ihrer innersten Natur, als der Götterbotin, die doppelte Beflügelung vortrefflich entsprechen würde. — Ferner: gehört die Inschrift des Archermos wirklich zur Statue? Homolle und Furtwängler behaupteten es nach der Prüfung des zuerst gefundenen Stückes. Furtwängler sagt: „mir schienen die Tatsachen (Größe, Marmor, Verwitterung usw.) dafür ganz beweisend“. Mehr durfte er nicht sagen, da wegen der Beschädigung der unteren Teile der unmittelbare Anschluß an die Basis nicht gegeben war. Später aber fand sich ein zweites, an das erste sich an-

schließendes Stück dieser letzteren, welches nicht nur die früher vorgeschlagene Ergänzung der Inschrift beseitigte*), sondern auch durch die Art des Ausschnittes auf der oberen Fläche sich keineswegs zur Aufnahme der laufenden Figur geeignet erweist. Die Zusammengehörigkeit ist also weder erwiesen noch wahrscheinlich. Auch würde die Beflügelung der Nike schwerlich als eine Neuerung des Archermos bezeichnet worden sein, wenn sie bereits an einem Werke aufgetreten wäre, das er noch in Gemeinsamkeit mit seinem Vater und doch wohl in einer natürlichen Unterordnung unter denselben gearbeitet hätte. — Endlich ist die Tätigkeit des Archermos und seiner Söhne für Delos zwar hinlänglich bezeugt; aber besaßen sie etwa ein Monopol für den delischen Kunstmarkt? Die Statue des delischen Apollo war ein Werk des Tektaios und Angelion, die zwischen Dipoinos und Skyllis als ihren Lehrern und dem Aigineten Kallon als ihrem Schüler gerade in der Mitte stehen. Wo also bei einem archaischen Funde aus Delos die äußere Beglaubigung fehlt, da kann für die künstlerische Zuweisung weder die Schule von Chios noch die peloponnesische allein in Betracht kommen. Wir haben vielmehr die volle Freiheit, nach den inneren Kriterien des künstlerischen Charakters zu prüfen und zu wählen.

Prüfen wir daraufhin die laufende Figur im einzelnen, indem wir beim Kopfe beginnen. Das Haar, welches die Stirn umrahmt, ruht auf dieser Unterlage als eine nicht dicke, sondern ziemlich dünne und ebene Schicht, die nicht durch Modellierung in Massen gegliedert, sondern am äußeren Kontur abgeschnitten und auf der Fläche gleich einer Zeichnung durch eingeschnittene Linien durchgebildet ist. Die gleiche Behandlung finden wir in dem weiblichen Kolossalkopfe aus dem Heraion von Olympia [Abb. 11. Ausgr. III, T. 1]. Nur ist die Ausführung hier noch altertümlich unbeholfener, im delischen Kopfe zwar weit sauberer, aber in der Stilisierung kaum weniger hart und trocken. Auch in allen übrigen Formen ist der

---

*) Die von Homolle (Bull. de corr. héll. VII S. 254) und von Furtwängler (A. Z. 1883, S. 91) versuchte teilweise Restitution hat A. Kirchhoff auf meinen Wunsch nach einem vom Gipsabguß genommenen Papierabdrucke zu vervollständigen die Freundlichkeit gehabt. [Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer Nr. 1.] Es frug sich dabei, ob in dem erhaltenen *καλὸν* die erste Silbe als Länge zu nehmen sei, wie es im Epos der Fall sei, oder ob sie als kurz angesehen werden dürfe. In Anbetracht der Größe der Lücke erscheint nach Kirchhoff nur eine Ergänzung unter der zweiten Voraussetzung möglich, nach welcher das Epigramm so lauten würde:

Μικκι[άδης τόδ' ἄγαλ]μα καλὸν [ποίησε καὶ υἱὸς]
Ἀρχέρμως βου[λ]ῆσιν ἑκηβόλου [Ἀπόλλωνος]
Οἱ Χῖοι, Μέλανος πατρώϊον ἄσ[τυ λιπόντες].

λιπόντες scheine vor *νέμοντες* den Vorzug zu verdienen, weil das Alphabet nicht das der Insel Chios sein könne, sondern der Gruppe Delos, Naxos, Thasos angehöre, wie die halbmondförmige Gestalt des Beta und die Bezeichnung der *O*-Laute zeige; es dürften also die Nachkommen des Melas nach einer dieser Inseln ausgewandert sein. Dieser letzten Annahme widersprechen indessen die Angaben des Plinius, nach denen auch die Söhne des Archermos, Bupalos und Athenis, sich noch als Chier bezeichnen, sich dieser ihrer Heimat rühmen und auch für dieselbe noch tätig sind. Daß die Weihinschrift eines in Delos aufgestellten Werkes in dem dort üblichen Alphabet ausgeführt wurde, dürfte um so weniger auffällig sein, als der Inschriftstein von dem Bildwerke getrennt, vielleicht auch von anderer Hand gearbeitet wurde.

Kopf von Olympia noch wenig entwickelt. Wenn ich ihn aber an einer anderen Stelle (Mitt. d. ath. Inst. VII 116 [II S. 156] in einen scharfen Gegensatz zu einem altathenischen Athenekopf glaubte bringen zu dürfen, so wird es gerade neben dieser Vergleichung gerechtfertigt sein, auf seine starke Verwandtschaft mit dem delischen Kopfe hinzuweisen, die sich in den festen und harten Formen der Stirnflächen, in dem Verhältnisse und der Stellung der Seitenflächen der Backen, im Betonen der Backenknochen, sowie auch im Schnitte der Augen geltend macht. Nicht geringer aber ist die Verwandtschaft in dem gesamten Zuschnitte des Kopfes wie in den bezeichneten Formen mit einem anderen Werke peloponnesischer Kunst, dem Kopfe der Statue des Apollo von Tenea, der außerdem noch in dem Ausdrucke des Mundes eine gewisse Familienähnlichkeit verrät. Genug, was ich a. a. O. (S. 157) als das Grundprinzip der peloponnesischen Kunst in der gesamten Auffassung der Form bezeichnete: das Ausgehen von den mathematisch-architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, die klare Disposition der Flächen, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut: das ist es, was mich schon bei der ersten Betrachtung des Kopfes veranlaßte, ihn den Werken jener Kunstprovinz zuzuteilen.

Nicht weniger deutlich sprechen die Formen des Körpers. Wenn noch die Werke des größten peloponnesischen Meisters, des Polyklet, als „quadrata" bezeichnet werden, so lehrt uns der Oberkörper der delischen Statue, von welchen Grundlagen diese Auffassung ihren Ausgang nahm: er ist regelmäßig viereckig zugeschnitten und nur an den vier Kanten abgerundet: kaum daß auf der Vorderseite die Brüste angedeutet sind und auf dem Rücken die mittlere Furche etwas vertieft ist. Am Gewande fehlen hier noch ganz die Falten, und auch die Ansätze der Flügel auf dem Rücken sind nicht durch Reliefmodellierung, sondern durch eingeschnittene Linien angegeben. Am Unterkörper setzt sich die im vollsten Profil erscheinende Hinterseite in rechtem Winkel von der ganz eben behandelten Seitenfläche des linken Schenkels ab. Diese hebt sich aber wieder in starkem Relief von einer anderen weiter zurückliegenden Fläche ab, welche durch das über den rechten Schenkel fallende Gewand gebildet wird. Hier verdient außerdem die Verbindung dieser beiden Flächen durch das Gewand besondere Beachtung. Nicht nur, daß in ihr der gleiche Charakter einer etwas gekrümmten Fläche festgehalten ist, auch in jeder einzelnen Falte herrscht das gleiche Prinzip, und ihr bandartiger Charakter wird noch ausdrücklich durch eine in der Mitte herablaufende breitere Borte betont und hervorgehoben. Betrachten wir endlich das Ganze in den Verbindungen und Abstufungen der verschiedenen Flächen, dazu die Drehung des Oberkörpers im Verhältnis zum Unterkörper, das Reliefmäßige der gesamten Komposition, so können wir nicht umhin, uns der spartanischen Totenreliefs, namentlich des hervorragendsten unter ihnen aus Chrysapha [Abb. 10] (Samml. Saburoff T. 1; Mitt. d. ath. Inst. II, T. 20—21) zu erinnern, deren Behandlung nicht auf verwandten, sondern auf den durchaus gleichen Prinzipien geometrisch-architektonischer Auffassung beruht.

Zu weiterer Bestätigung läßt sich noch ein anderes Werk zur Vergleichung herbeiziehen, das bisher eine richtige Würdigung nicht gefunden zu haben scheint: das Sitzbild einer Frau (Ἀγημώ) von der arkadisch-

lakedämonischen Grenze, jetzt im Zentralmuseum zu Athen (Mitt. d. ath. Inst. IV S. 131; Brunn-Bruckmann Taf. 144; ein Abguß in der Münchener Sammlung). Das Gewand ist gänzlich ohne Falten, die Teilung der Schenkel in keiner Weise angegeben; die Vorderansicht teilt sich vielmehr in drei dem Oberkörper, den Ober- und den Unterschenkeln entsprechende vollkommen ebene Flächen, die scharf, fast im rechten Winkel zueinander stehen, kaum daß die mittlere leise nach vorn geneigt ist. Ebenso setzen sich die Seitenflächen in der Weise in rechtem Winkel ab, daß nur die Kanten einigermaßen abgerundet sind; und der gleiche mathematische Charakter zeigt sich auch in der Haltung der streng parallel an dem Körper anliegenden Arme. Hals und Kopf fehlen leider gänzlich. So einfach dieses Werk dasteht, das uns noch dazu durch die ungünstige Erhaltung der Oberfläche namentlich in seinen oberen Teilen mehr abstößt als anzieht, so lehrreich erscheint es doch im Zusammenhange dieser Untersuchungen. Wir gewinnen nicht nur eine neue Bestätigung für den peloponnesischen Formencharakter der geflügelten Gestalt, sondern er weist uns jetzt auch auf die früher betrachtete Statue aus Delos, die der Nikandre, mit einer womöglich noch stärkeren Entschiedenheit zurück. Denn das Herausarbeiten aus vierkantigen Grundformen tritt uns hier in der gleichen Nacktheit entgegen, nur insoweit nicht im Prinzip, sondern in der Anwendung voneinander abweichend, als es durch die Verschiedenheit einer sitzenden und einer stehenden Gestalt bedingt ist. Bei stilistischen Betrachtungen aber, denen man von manchen Seiten noch viel zu sehr eine wissenschaftliche Beweiskraft abzusprechen geneigt ist, in der falschen Voraussetzung, daß sie einfach auf einem subjektiven Empfinden beruhen, ist es von hoher Bedeutung, wenn unser Gesichtskreis sich durch die Anschauung von Monumenten erweitert, die wie die sitzende Figur einesteils durch ihre Herkunft sicher einer bestimmten Kunstprovinz zugewiesen werden können, andernteils gerade in ihrer primitiven Einfachheit eine klare, nicht mißzudeutende Sprache reden.

So erweist sich im vorliegenden Falle durch die Zusammenordnung der beiden delischen mit der peloponnesischen Statue die Auffassung als unhaltbar, welche Furtwängler dieser letzteren hat zuteil werden lassen. Er stellt sie mit den Fragmenten zweier Sitzbilder attischer Kunst zusammen, an denen sich die Gewandung dem Körper so völlig unterordnet, daß sich die Beine aus ihr herauslösen, „als ob sie nackt wären" (Mitt. d. ath. Inst. VI S, 182; Taf. 6). Statt einer Verwandtschaft zeigt sich hier der schärfste Gegensatz zu dem Quadratischen der Anlage und der ebenen Behandlung aller Flächen, wie sie der peloponnesischen Kunst eigen sind. Ebensowenig läßt sich aber auch von einer „ägyptisierenden Richtung" sprechen. Denn bei ägyptischen Werken erhalten wir immer den Eindruck, als ob alle Formen von dem festen Kern des Knochengerüstes angezogen, sozusagen rings um denselben herum kristallisiert seien. Nicht nur bei ganz zusammengekauerten Gestalten, wie z. B. der des Priesters Bakenchons in der hiesigen Glyptothek (Nr. 30) [Furtwängler Nr. 45], sondern selbst an Mumienkästen scheint immer noch der durch diesen Kern bedingte Umriß des Körpers in leicht geschwungenen, nicht geraden Linien und Flächen durch diese Umhüllung hindurch, während im auffallendsten Gegensatze hierzu z. B. an der laufenden Gestalt aus Delos der Künstler den Schenkel

zwar aus der Gewandung hervortreten läßt, die Rundung desselben aber ganz bestimmten Flächen unterzuordnen bestrebt ist. — Für die Kenntnis der einzelnen Stufen in der Entwicklung dieses Stils scheinen zwei spartanische Statuen sehr lehrreich zu sein, von denen Furtwängler (a. a. O.) nur die eine, die männliche, an die Statue der Agemo anreiht, während Milchhöfer (M. d. a. Inst. II S. 208—10, Nr. 3 u. 4) beide der gleichen Richtung zuteilt, ja die zweite sogar als das weibliche Seitenstück zu der männlichen bezeichnet. Nach der Abbildung der ersten in der Arch. Zeit. 1881, T. 17 treten die Körperformen, besonders die Unterschenkel, bereits entschiedener aus den Gewandflächen hervor. — Selbst ein so rohes und plumpes Werk, wie das noch dazu sehr verstümmelte Standbild eines nackten Mannes aus Sparta (bei Milchhöfer Nr. 2; Abguß in München Nr. 77, in Berlin Friederichs-Wolters Nr. 57) verleugnet nicht die Grundlagen des peloponnesischen Formcharakters, insofern als die Vorder- und Rückseite des dicken Körpers wie zwischen zwei Bretter zusammengedrückt erscheinen.

Durch die Vergleichung unzweifelhaft peloponnesischer Werke scheint demnach der Stil der beiden Statuen aus Delos als peloponnesisch hinreichend sichergestellt. Wir befinden uns aber außerdem in der Lage, die Richtigkeit der bisher ausgesprochenen Ansichten nicht nur an Ähnlichkeiten, sondern auch an gegensätzlichen Erscheinungen zu prüfen; ja wir werden wie von selbst darauf hingeführt durch unsere früheren Bemerkungen über die Statue von Samos. Wir ließen uns durch dieselbe an einen runden Stamm, wie durch die der Nikandre an einen Balken erinnern. Es fragt sich jetzt, ob dieser Ausgangspunkt des Künstlers ein rein subjektiver, halb zufälliger war und das Werk selbst ein vereinzelter Versuch geblieben ist, oder ob es sich um einen bewußten, prinzipiellen Gegensatz handelt, der eine bestimmte Schule oder die Kunsttätigkeit eines größeren lokalen Gebietes beherrscht.

Aus der nächsten Nachbarschaft von Samos stammen die jetzt im Britischen Museum befindlichen Sitzbilder vom Branchidenheiligtume bei Milet [Brunn-Bruckmann Taf. 141—143; Collignon, Gesch. der gr. Plastik I, Fig. 76—78; Walters, Greek and Roman sculptures in the British Museum I 7—16]. Auf ihre Verwandtschaft mit der Statue von Samos hat bereits Girard hingewiesen, und auch Furtwängler hat ihren Formcharakter richtig gewürdigt. In der Tat schließen sich die samische und die milesischen Statuen ganz ebenso zu einer Gruppe zusammen, wie die delischen nnd peloponnesischen; und gerade in dieser Gegenüberstellung tritt uns der Gegensatz der beiden Gruppen in vollster Anschaulichkeit vor Augen. An der Stelle des Quadratischen und der ebenen Flächen finden wir überall volle und abgerundete Formen. Selbst wo bei der hohen Altertümlichkeit die Durchbildung eine äußerst geringe und alles nur wie in den einfachsten und allgemeinsten Linien angelegt scheint, werden wir uns doch über die Grundverschiedenheit der ganzen Auffassung nicht täuschen lassen. Gegenüber assyrischen Werken, mit denen ja diese Statuen nach gewissen Seiten, namentlich in ihrer asiatischen Fülle, eine unleugbare Verwandtschaft verraten, lassen sie allerdings eine etwas richtigere Vorstellung vom Wesen der menschlichen Gestalt erkennen, und es zeigen sich auch bereits die bestimmten Anfänge griechischer stilistischer Auffassung. Doch wirkt diese noch nicht so weit, daß die Gewandung sich bereits als eine

eigentliche Bekleidung in enger Beziehung zur Gliederung des Körpers darstellte, sondern in ihren abgerundeten Flächen die vollen Formen nur zu umhüllen scheint. Wenn man bei einer ägyptischen Mumie von einem Ein- und Umschnüren reden darf, so wird man hier vielmehr an ein förmliches Einpacken in eine weiche Hülle erinnert. Lehrreich ist es nun zu verfolgen, wie die einzelnen Erscheinungen, die an diesen Statuen nacheinander auftreten, sich schließlich an der Statue von Samos vereinigt nachweisen lassen. Wenn an der ältesten (Rayet, Milet pl. 26, 2; Brunn-Br. Taf. 141; Coll. I 76) das Gewand glatt über den Körper gezogen ist und eine obere Lage von der unteren sich nur durch den Kontur des Randes abhebt, sonst aber nur etwa die Hauptnaht des Ärmels oder das Ansetzen einer breiten Borte des Obergewandes durch eine vertiefte Linie bezeichnet ist, so stimmt damit die Behandlung des glatt über den Chiton gespannten, mit einer Borte besetzten Mantels an der samischen Statue vollkommen überein. Schon ein Fortschritt ist es, wenn (bei Newton, Halicarn. T. 74, 2; 75, 2) an dem Chiton von den Schultern auf beiden Seiten eine Gruppe von feinen, eingeschnittenen Falten über die Brust herabläuft, die wir bei der Hera an dem ganzen Umfange des Untergewandes durchgeführt finden, wo es nicht vom Mantel bedeckt ist. Neuerungen anderer Art zeigen sich an der Statue des Chares (Rayet 25; Br.-Br. 142; Coll. I 77): hier ist zwar die zwischen den Knien herabfallende Masse des Mantels in mehreren Lagen übereinander geordnet, die sich nach unten durch den eine Schlangenlinie bildenden Kontur voneinander abheben; doch läßt sich diese Anordnung z. B. mit der Fältelung des Mantels an der Pallas von Aigina in keiner Weise vergleichen. Ebenso sind die Falten, welche schräg über den Unterkörper hinweglaufen, nicht gelegt, sondern gezogen und technisch durch Einkerbung in die breiten und ebenen Flächen hergestellt. Selbst die plastischeren Falten des Chiton über den Füßen sind nicht gelegt, sondern wie zusammengeschoben und so gebildet, daß sie nicht wie dorische Kannelierungen nach innen, sondern umgekehrt nach außen gerundet hervortreten. Ein verfrühter Versuch zeigt uns endlich diese Falten nach oben hin unter dem darüber geworfenen Mantel weitergeführt und durchscheinend. Bei der Hera begegnen wir an dem joppenartigen Überwurfe zwar nicht völlig übereinstimmenden, aber doch sehr verwandten Erscheinungen. Auch hier sind, obwohl sich eine genügende Motivierung nicht nachweisen läßt, die Falten schräg über den Körper gezogen, nicht gelegt, und zeigen in ihrer Ausführung den gleichen gerundeten Charakter. Nach der unteren Begrenzung zu finden wir freilich nicht ein Durchscheinen, sondern eine Lockerung, ein Loslösen vom Körper, infolgedessen sich auch hier der Rand nicht in Falten legt, sondern wellenartig zusammenschiebt. — Daß trotz dieser Übereinstimmungen im einzelnen sich in der Gesamtwirkung ein nicht unwesentlicher Unterschied zeigt, soll dabei nicht geleugnet werden. Doch erklärt sich derselbe zum Teil wohl schon durch äußerliche Umstände und Verhältnisse. Die milesischen Statuen standen an offener Straße unter freiem Himmel, und schon dadurch mochte eine mehr massige Behandlung ohne feineres Detail bedingt sein. Die Statue der Hera werden wir uns in einem geschlossenen Raume zu denken haben, wo die ganze dekorative Umgebung von vornherein eine sorgfältigere Durchbildung erheischte. Diese Sauberkeit aber führte wie von selbst auf den Charakter einer gewissen

λεπτότης, ohne daß dadurch das innere Wesen der Auffassung beeinträchtigt würde. Nicht einmal der Zeit nach möchte die Statue der Hera von der des Chares weit entfernt stehen. Denn betrachten wir nur die einzige weibliche unter den Branchidenstatuen (Rayet pl. 26, 1; Br.-Br. 143[a]; Coll. I 78), so finden wir dort an der unteren Hälfte schon das jüngere System der gelegten Falten, während an der oberen das enge Anliegen des Gewandes sogar hinter der Hera zurückzubleiben scheint. Erst an der verwandten Statue der Nekropole (Rayet pl. 21) ist die Harmonie zwischen oberem und unterem Teile einigermaßen hergestellt.

Gerade durch diese Vergleichung fällt ein gewisses Licht auf die ganze Kunstweise der Herastatue. Es liegt in ihrer baumstammartigen Gestaltung, wie schon bemerkt wurde, ein hoher Grad von Gebundenheit; und wenn auch eine durchaus nicht unrichtige Gesamtvorstellung von dem menschlichen Körper aus der Umhüllung hervorleuchtet, so erkennen wir doch besonders in der Profilbildung (B. c. h. IV, pl. 13) namentlich an der mangelnden Gliederung des Armes, wie mit dieser Gesamtvorstellung doch ein eingehendes Verständnis des einzelnen noch keineswegs verbunden war. Vielmehr stellt sich jetzt heraus, daß der günstige Eindruck, der uns geneigt macht, diese Statue über die anderen zu stellen, nicht auf einem tieferen Verständnis der Körperformen, sondern auf einem feineren Empfinden für das dekorative Element in der Ausführung beruht. Vielleicht dürfen wir darin noch ein Stück des Erbteils innerasiatischer Kunst erkennen, in der das Dekorative freilich mehr äußerlich und unvermittelt an dem gekräuselten Haupt- und Barthaar, an den Fransen der Gewänder hervortrat, während es an der Hera sich vorwiegend in der Sicherheit und Sauberkeit der ausführenden Hand geltend macht.

Die bisherigen Ergebnisse leiten uns nochmals auf die Ausgrabungen von Delos zurück, um ein denselben entstammendes Fragment, leider nur das Schulterstück einer bekleideten Gestalt, einer genaueren Prüfung zu unterwerfen (mit Nr. 362 auf den von Martinelli versendeten Photographien bezeichnet, Abguß München Nr. 36). Die Körperformen treten hier an der linken Schulter und am Oberarm unter der Gewandung schon weit bestimmter und entwickelter hervor, aber sie bewahren durchaus den Charakter großer Fülle und Rundlichkeit, ja Massenhaftigkeit, der in der Gesamtanlage des Ganzen herrscht. Fast im Widerspruch damit steht die Behandlung der Gewandung, welche diese Körperformen bedeckt. Da finden wir auf Brust und Arm einen feinen, sich anschmiegenden Stoff, in dessen glatten Grund nach seiner Länge leicht gewellte Rippen eingewebt sind. Auf der Schulter ist die auf dem Arme geschlossene Naht offen, und das vordere und hintere Gewandstück wird durch einige Knöpfe zusammengehalten, von denen aus feine Faltenbüschel gewissermaßen ausstrahlen, welche oben die glatte Stofffläche nur unterbrechen, nach unten aber sich verbreitern und sie in ein feines gewelltes Gefältel sozusagen auflösen. Dieses ist aber nicht mehr einfach eingeschnitten, sondern die Kanten der feinen Wellen sind sauber abgerundet, während die größeren, denen an der Joppe der Hera verwandten Rundfalten nur an den Resten des Obergewandes, und auch hier nur in knapperer Bildung wiederkehren. In merkwürdiger Übereinstimmung mit diesen Eigentümlichkeiten der Gewandung steht die Auffassung und Behandlung der auf den Rücken herab-

fallenden großen und breiten Haarmasse, bei der von eigentlicher Naturnachahmung offenbar in bewußter Absicht abgegangen ist. In der Mitte durch eine gerade Linie dekorativ geteilt, sind die feinen Haarsträhnen ganz symmetrisch nach rechts und links „gekrippt", etwa wie man die Bruchfalten der Servietten für eine feine Tafel nach dem gleichen Verfahren elegant herrichtet. — So löst sich von der rundlichen, vollen Behandlung der Körperformen die Fältelung der Gewandung wie ein besonderes, davon ganz unabhängiges dekoratives System los, das für uns wohl am leichtesten verständlich wird, wenn wir es als eine Weiterentwicklung des schon an der Hera von Samos beobachteten dekorativ stilistischen Systems betrachten.

So kann uns vielleicht dieses Fragment für die dem Archermos abgesprochene Statue von Delos einigen Ersatz bieten, indem der stilistische Charakter in Verbindung mit dem Fundorte uns wohl berechtigt, dasselbe zu der Kunstweise der Meister von Chios in eine bestimmte Beziehung zu setzen: freilich wohl weniger auf der durch Archermos bezeichneten Stufe, als auf der seiner berühmteren Söhne Bupalos und Athenis, wenn nicht sogar einer noch jüngeren Generation. Hierüber läßt sich schwer ein bestimmtes Urteil abgeben, da die Sauberkeit der dekorativen Durchbildung uns leicht blenden und dazu verführen kann, auch in der Auffassung der Körperformen ein vorgerückteres Verständnis vorauszusetzen, als sich vielleicht im Zusammenhange des Ganzen bei vollständigerer Erhaltung herausstellen würde.

Überhaupt mögen wir, ganz abgesehen davon, daß unsere schriftlichen Nachrichten nur von einer Künstlerfamilie berichten, nicht zu zuversichtlich von einer Schule von Chios reden. Wir sehen uns allerdings veranlaßt, die Statuen von Milet, die von Samos und das Fragment von Delos mit Rücksicht auf die Verwandtschaft ihres Bildungsprinzips als eine einheitliche Gruppe den Arbeiten peloponnesischer Kunst gegenüberzustellen. Aber wer wird wagen, sie nun sämtlich der Familie des Archermos oder einer Schule von Chios zuzuteilen? Wir haben, so lange uns nicht ein breiteres urkundliches Material zu Gebote steht, eine allgemeinere Bezeichnung für diese ganze Kunstrichtung nötig. Das scheint man in weiteren Kreisen zu empfinden, und hierauf mag es beruhen, wenn in neuerer Zeit mehrfach von einer „ionischen Kunst" die Rede ist. Aber worin sollen wir z. B. an den milesischen Statuen ein spezifisch ionisches Element erkennen? Andererseits berühren sich die Skulpturen des Harpyienmonumentes von Xanthos in Lykien weit näher mit denen von Milet und Samos, als etwa mit peloponnesischen und attischen Arbeiten (vgl. Sitzungsber. 1870, S. 211 ff.) [auch Kunstgesch. II 144]; und dasselbe gilt von den Reliefs des Tempels von Assos. Aber was berechtigt uns, ohne weiteres Lykien und Assos dem Einflusse „ionischer Kunst" unterzuordnen? Es wiederholt sich hier, wenn auch in veränderter Anwendung, doch dem Prinzip nach, was Friederichs vor fast dreißig Jahren in seiner Habilitationsschrift (Erlangen 1855) nachzuweisen unternahm, daß nämlich die (Schul-) Verschiedenheiten der griechischen Kunst in erster Linie auf die Stammesunterschiede zurückzuführen und demnach in der Hauptsache eine (ionisch-) attische einer dorischen Kunst gegenüberzustellen sei. Hiergegen habe ich bereits im Rhein. Museum (XI S. 195 ff.) entschiedenen Einspruch zu erheben für nötig

erachtet, der jetzt einer jüngeren Generation gegenüber einer Erneuerung zu bedürfen scheint.

Fragen wir zunächst, was wir aus Zeugnissen der Alten über Schulbezeichnungen erfahren! Pausanias (XII 5, 5) erwähnt ein sehr altes Bild des Herakles in Erythrae und nennt es *ἀκριβῶς Αἰγύπτιον*. Vermutlich meint er damit ein pseudo-ägyptisches Werk etwa von der Art wie die in neuerer Zeit entdeckten ägyptisierenden Skulpturen aus Cypern, was um so wahrscheinlicher ist, als auch das Bild in Erythrae aus dortiger Gegend, nämlich aus Tyros in Phönikien, stammte. Dieses Werk sei weder den Arbeiten, die man als äginetisch bezeichne (*τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις*), noch den ältesten attischen ähnlich. An einer anderen Stelle (V 25, 13) sagt er von Onatas, daß man ihn, obwohl er Aiginete sei, keinem von den Daedaliden und der attischen Kunstgilde nachsetzen dürfe.*) Hier ist also von einer „dorischen" oder „ionischen" Kunstweise mit keinem Worte die Rede. Allerdings spricht Plinius einmal (34, 75) von ionischer Art, aber nicht in der Skulptur, sondern in der Malerei. Und auch hier unterschied man in der älteren Zeit nur eine helladische und eine asiatische Art. Erst durch den Einfluß des Eupompos geschah es, daß man die helladische in eine sikyonische und attische teilte; die asiatische vertauschte nur ihren Namen mit dem der ionischen. Schon in der Gegenüberstellung aber liegt es genügend ausgesprochen, daß man damals gewiß nicht an die alten Stammeseigentümlichkeiten, sondern nur an eine lokale Bezeichnung, an die ionischen Städte als Hauptsitz der kleinasiatischen Malerei dachte. Wenn man nun der neueren Kunstforschung das Recht bestreiten möchte, über diese enge Terminologie hinaus von einer peloponnesischen, einer nordgriechischen, einer asiatischen und später von einer pergamenischen oder rhodischen Schule zu sprechen, so möchte zunächst zu betonen sein, daß es dafür einer Beglaubigung durch literarische Zeugnisse aus dem Alter-

---

*) Die Worte lauten: *Τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὅμως, καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ*. Allerdings will aus ihnen W. Klein (Arch. epigr. Mitt. aus Österr. V S. 84ff.) die Folgerung ziehen, daß man schon im Altertum von einer attischen und aiginetischen Schule eine dritte peloponnesische, und zwar als die der „Daedaliden" unterschieden habe. Er sagt nämlich: „Wegen *τε καὶ* ziehe ich vor zu übersetzen: weder von den Daedaliden, noch von der attischen Künstlergilde"; und beruft sich dabei auf Krügers Griech. Sprachl. I, § 69, 59, wo indessen kein auf den vorliegenden Fall passendes Beispiel beigebracht wird. Halten wir uns vielmehr, was doch gewiß am nächsten liegt, an Pausanias selbst! Hätte dieser sagen wollen, was Klein will, so würde er gewiß eine Wendung gebraucht haben, wie in der oben zitierten Stelle (VII 5, 5) über den Herakles von Erythrae: *τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο, ἀκριβῶς ἐστιν Αἰγύπτιον*. Vgl. I 33, 4: *οὐδέ σφισιν ἔστιν οὔτε θάλασσα οὔτε ποταμὸς ἄλλος γε ἢ Νεῖλος*, und ebd. 5: *ποταμὸς δὲ οὐδὲ τούτοις τοῖς Αἰθίοψιν οὐδὲ τοῖς Νασαμῶσίν ἐστιν οὐδείς*. Ebenso V 20, 5: *οὐκ ... οὔτε ... οὔτε ...* Dagegen finden wir *τὲ καὶ* häufig angewendet, wo z. B. zwei olympische Siegerstatuen, sei es vielleicht nur wegen ihrer Aufstellung, als zu einer gewissen Einheit zusammengefaßt angeführt werden sollen: VI 1, 4; 2, 6; 3, 2; 4, 1; 6, 1 u. ö. So werden also auch in der Stelle über Onatas Daidaliden und attische Künstlergilde nicht als zwei getrennte Schulen, sondern als eine einheitliche Gruppe den Aigineten gegenübergestellt. Damit ist aber dem ganzen luftigen Gebäude Kleins über die Daidaliden als eine peloponnesische Kunstschule die Grundlage entzogen.

tum in keiner Weise bedarf. Denn es handelt sich bei diesen Bezeichnungen keineswegs schon um einen bestimmten Kunstcharakter, sondern es soll der Fundort, die Herkunft einer Gruppe von Denkmälern innerhalb bestimmter lokaler Grenzen, also eine ganz nackte positive Tatsache festgestellt und erst auf dieser Grundlage die Frage erörtert werden, ob mit dieser Gemeinsamkeit des Fundortes auch eine Gemeinsamkeit des Kunstcharakters Hand in Hand gehe. Das pflegt allerdings der Fall zu sein; doch kommen dabei die Stammeseigentümlichkeiten keineswegs in erster Linie in Betracht. Selinunt z. B. ist dorisch, aber der Charakter der dortigen Kunst weicht weit ab von der peloponnesischen Art. Auch Aigina ist dorisch; und doch läßt sich die Kunst dieser dem Peloponnes ganz benachbarten Insel sehr bestimmt von der des Festlandes unterscheiden. Die Bezeichnung der Kunstrichtung, von der diese Erörterungen ausgingen, als einer ionischen kann daher zunächst nur Verwirrung anrichten, indem sie gewisse Voraussetzungen enthält, die leicht zu falscheu Vorstellungen und Schlüssen führen können. Sprechen wir dagegen, wie bei der älteren Malerei von einer asiatischen Art im Gegensatz zur helladischen, so hier von einer „kleinasiatischen“ Kunst, von der Kunst in Kleinasien und den benachbarten Inseln, so ist damit zunächst nur ein lokales Gebiet bezeichnet, das sich bei näherer Betrachtung allerdings auch hinsichtlich seines Kunstcharakters nicht nur zur peloponnesischen, sondern auch zur attischen Schule in einen bestimmten Gegensatz stellt. Wie weit nun etwa innerhalb dieses weiteren Gebietes sich später einmal kleinere Distrikte nach bestimmten Eigentümlichkeiten ausscheiden lassen, das mag der Zukunft anheimgestellt werden.

Die kunstgeschichtlichen Erörterungen haben uns von dem Ausgangspunkte unserer Betrachtungen abgelenkt. Kehren wir jetzt noch einmal zu demselben, nämlich zu der Frage zurück, ob trotz des inneren Gegensatzes zwischen der ältesten dekorativen und der erst später der Vollendung entgegenreifenden monumental-statuarischen Kunst diese letztere in ihren eigenen Anfängen von tektonischen Prinzipien unabhängig sei. Die Antwort scheint in den bisherigen Betrachtungen der Sache nach bereits enthalten zu sein, bedarf aber einer bestimmteren Begrenzung, welche uns auf noch weit allgemeinere, für die Grundlagen der Kunst aller Zeiten wichtige Fragen zurückweist. Wir müssen zunächst fragen: unter welchen Voraussetzungen entsteht überhaupt ein Kunstwerk? Drei Faktoren kommen hier in erster Linie in Betracht: 1. das Subjekt, der Künstler, welcher etwas darstellt; 2. das Objekt, welches der Künstler darstellen soll; und 3. der Stoff, das Material, in welchem es dargestellt wird; — oder, um hier noch jeden Gedanken an eine poetische Idee, an höheres künstlerisches Schaffen fernzuhalten, dürfen wir vielleicht mit noch nüchternern und derberen Worten sagen: 1. einer, der ein Ding macht; 2. ein Ding, welches gemacht wird; und 3. ein Stoff, aus dem dieses Ding gemacht wird. So wichtig nun in einem vorgerückteren Kunststadium, wo der Künstler in einem Gegenstande über die bloße Nachahmung hinaus einen Gedanken ausdrücken soll, die beiden ersten Faktoren (Subjekt und Objekt) sein mögen, so beruht doch die materielle Existenz des dargestellten Dinges, die Form und Gestalt, in der es in die äußere Erscheinung tritt, vor allem auf dem dritten Faktor. Hier aber handelt es sich sofort um eine Metamorphose,

die sich je nach dem Verhältnisse des dritten zum zweiten Faktor, in zweifacher, prinzipiell einander entgegengesetzter Weise vollziehen kann. Wir können uns vorstellen, entweder, daß ein Stoff in die Formen des darzustellenden Dinges umgestaltet, oder umgekehrt, daß das Ding in einen bestimmten Stoff übertragen, in ihn hineingebildet wird. Wie sehr indessen der Gegensatz der beiden Faktoren auf dem praktischen Gebiete durch zahlreiche Übergangsstufen vermittelt werden mag, so wird sich doch für manche Erscheinung die richtige Erklärung erst finden, wenn wir ihn in der Theorie in entschiedener Weise betonen. Der Weg, der vom Stoffe ausgeht, der die Darstellung des Dinges von der Natur und der Form des Stoffes abhängig sein läßt, ist derjenige der tektonischen Kunst. Die Formen müssen sich tektonischen Prinzipien unterordnen; denn das Objekt ist, sozusagen, in dem Stoffe eingeschlossen, existiert nur innerhalb der Begrenzung desselben. Der entgegengesetzte Weg, der von dem Objekte ausgeht, dem der Stoff nur das Mittel ist, um das Ding in die Erscheinung treten zu lassen, ist der der freien plastischen Kunst, die dem Prinzip nach von tektonischen Forderungen insoweit unabhängig ist, als sie eine Begrenzung durch den Stoff nicht anerkennt, sondern von dem Stoffe gerade soviel entnimmt, als zur Gestaltung des Dinges nötig erscheint. — Mit diesem Gegensatze deckt sich nahezu die schon oben berührte Unterscheidung, die Michelangelo aufstellt zwischen einem Vorgehen auf dem Wege des Abnehmens (per forza di levare) und des Ansetzens (per via di porre). Beim Arbeiten in Holz oder Stein nimmt man von dem Material weg; man arbeitet von außen nach innen und sucht das innerhalb der Grenzen des Stoffes enthaltene Ding der Natur dieses Stoffes selbst soweit als möglich anzubequemen. Beim Modell aus weichem Tone, mag dasselbe nun später durch Brennen Festigkeit gewinnen oder als Vorstufe für den Erzguß dienen sollen, setzt man den Stoff um einen Kern an und läßt das Ding aus dem Kern heraus erwachsen. Ebenso arbeitet man, trotz der Verschiedenheit des Materials und der durchaus verschiedenen technischen Behandlung, bei dem Sphyrelaton, dem Treiben des Metalles von innen nach außen.

Was von der Rundbildnerei bemerkt wurde, gilt aber ebenso auf anderen Gebieten der Kunst. Auch für das Relief gibt es einen zweifachen Ausgangspunkt. Das eine Mal ist es die vordere Fläche der Platte, in welche hineingearbeitet wird, um die in ihr enthaltenen Gestalten nicht sowohl von ihrer Umhüllung zu befreien, als sie innerhalb der gegebenen Begrenzung zur Erscheinung zu bringen. Dieser Art, bei welcher also die Darstellung wieder tektonischen Prinzipien untergeordnet ist, stellt sich dann die andere gegenüber, bei der die Gestalten aus dem Grunde heraustreten oder richtiger auf den Grund aufgetragen, ja aufgeheftet werden. Man hat das Wesen griechischer Reliefbildung zu eng und einseitig auf die erste Art beschränken wollen: auch die zweite ist griechisch, wie als augenfälligstes Beispiel der Fries des Erechtheions lehren kann, während gegen das Ende des Griechentums in der pergamenischen Gigantomachie beide Arten in einer neuen und eigentümlichen Weise zu einer dritten zusammenwachsen.

Die Malerei stellt die Dinge nur auf der Fläche dar. Dennoch geht auch sie von entgegengesetzten Voraussetzungen aus, je nachdem die äußere Begrenzung dieser Fläche eine in architektonischer Verbindung fest gegebene

ist, welcher sich die Komposition in der Weise unterordnet, daß sie durchaus an den Raum gebunden, nur in ihm zu existieren scheint; oder umgekehrt die Komposition aus den Dingen herauswächst und ihre äußere Gestaltung und Begrenzung erst durch den Inhalt derselben erhält. Ja trotz des Mangels der Körperlichkeit in der dritten Dimension ist doch die Anordnung nach der Tiefe in Vorder-, Mittel- und Hintergründe hier eine gegenständlich freie, dort eine tektonisch gebundene.

Nach diesen theoretischen Erörterungen dürfen wir behaupten, daß es allerdings in alter Zeit eine statuarische Kunst gab, welche, indem sie von dem Stoffe als bestimmendem Faktor ausging, von tektonischen Forderungen ebenso abhängig und von tektonischen Prinzipien ebenso durchdrungen war, wie die älteste dekorative Kunst. Das lehren die Statuen von Delos und von Samos vielleicht um so eindringlicher, als sie nicht in Holz, sondern wie in Holz aus Stein gebildet sind und gerade durch diese Übertragung die Erinnerung an den vorbildlichen Stoff in uns um so lebhafter zurückrufen.

Mit der Feststellung dieser Tatsache hat indessen nur ein Teil der sich darbietenden Fragen eine vorläufige Erledigung gefunden. Denn es ist keineswegs gesagt, daß es anfangs nur diese eine Art tektonisch statuarischer Kunst gegeben habe. Vielmehr müssen wir anerkennen, daß auch die entgegengesetzte Richtung eine ebenbürtige Stellung zu beanspruchen berechtigt war: die freie plastische Kunst, die in ebenso einseitiger Weise von dem Gegenstande als dem für die Darstellung bestimmenden Faktor ausgehen durfte, ohne dem Stoffe eine selbständige Bedeutung zuzuerkennen. Je mehr sodann das auf dem einen oder dem anderen Wege Gebildete sich mit einem geistigen Inhalte füllen soll, um so mehr wird der bisher kaum berücksichtigte Faktor, die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers, in den Vordergrund treten. Das Höchste endlich dürfen wir nur da erwarten, geleistet zu sehen, wo die drei Faktoren sich gegenseitig durchdringen und sich in vollem Gleichgewichte wirksam erweisen. Doch — wie weit diesen theoretischen Voraussetzungen die tatsächliche Entwicklung der statuarischen, wie überhaupt der gesamten Kunst bei den Griechen entspricht, davon — vielleicht — ein anderes Mal!

Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum.*)

(1876.)

Es wird der Kunstgeschichte stets zum besonderen Vorteil gereichen, wenn ihr Gelegenheit geboten wird, den Fortschritt künstlerischer Entwicklung an einer Reihe gleichartiger Darstellungen zu prüfen. Eine solche bieten z. B., wenn auch nur für einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum, die sitzenden Figuren von der zum Didymaion bei Milet führenden Straße. Wohl keine andere aber kann sich an Bedeutung mit der Reihe nackter Jünglingsgestalten in ruhiger Stellung mit herabhängenden oder vorgestreckten

*) Archäolog. Zeitung 1876, S. 20—28, Taf. 3 und 4. [Vgl. Brunn-Bruckmann, Dkm. 222.]

Händen vergleichen, die wir gewohnt sind, wenn auch gewiß nicht überall mit Recht, als Apollofiguren zu bezeichnen. Denn wir dürfen behaupten, daß an diesem Typus die griechische Kunst recht eigentlich ihre Schule, ihre schulmäßige Erziehung zum formalen Verständnis der menschlichen Gestalt von den Anfängen statuarischer Darstellung durch die ganze Periode des Archaismus hindurch bis zu Polyklet durchgemacht hat, um von diesem Höhepunkte aus ihn zu immer freieren und mannigfaltigeren Gestaltungen umzubilden. Jede Bereicherung des schon jetzt ziemlich umfangreichen Materials gewinnt dadurch erhöhte Bedeutung, indem uns bei genauerem Studium immer neue Nuancierungen entgegentreten, welche eine bestimmte Scheidung der Reihen nach Zeit und Schule ermöglichen. Auf diesem Zusammenhange beruht denn auch der Hauptwert eines altgriechischen Bronzekopfes, der, vor einigen Jahren für das Berliner Museum erworben, den Gegenstand der folgenden Besprechung bildet.

Um von den künstlerischen Eigentümlichkeiten desselben einen möglichst genauen Begriff zu geben, beabsichtigte die Redaktion dieser Zeitung ihn in großer, nach dem Gipsabguß genommener heliotypischer Abbildung zu publizieren, etwa im Maßstab von $^4/_5$ der Originalgröße. Als jedoch die photographische Aufnahme in meine Hände gelangte, stellte es sich sofort klar heraus, daß die Bemerkungen, welche ich unter Benutzung eines Gipsabgusses über die plastischen Formen des Kopfes niederzuschreiben beabsichtigte, für den Leser durchaus unverständlich bleiben, ja mit dem, was die Photographie zeigte, in bestimmtem Gegensatze stehen würden. Im Gips erschien das Gesicht schmal und schlank, die Formen in ihren Flächen scharf begrenzt, in der Photographie alles breit, rundlich und verschwommen. Das Verhältnis wird deutlich durch die Vergleichung der Heliotypie [Abb. 8a] mit der lithographierten Zeichnung [Abb. 8b]; denn wenn auch die letztere manche Mängel haben mag (wer ähnliche Zeichnungen hat anfertigen lassen, wird billig urteilen), so kann doch die Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umrisse verbürgt werden, indem dieselben von einem fixierten Augenpunkte vermittelst der Glasscheibe *(traguardo)* aufgenommen wurden. Ich erinnerte mich jetzt, daß größere Abbildungen in Photographie und Heliotypie namentlich von plastischen Köpfen, wie sie neuerlich mehrfach in archäologischen Publikationen erschienen, mir stets einen ungünstigen Eindruck gemacht hatten, wenn ich auch über die Gründe nicht weiter nachgedacht hatte; und ich mußte dadurch zu der Überzeugung gelangen, daß es sich bei dem Berliner Kopfe nicht um zufällige Mängel der einzelnen Aufnahmen handle, sondern um allgemeinere, tiefer liegende Schäden, welche das ganze Reproduktionsverfahren für gewisse archäologische Aufgaben als



8 a. Archaischer Bronzekopf. Nach Heliotypie. (Archäol. Zeitung 1876.)



8 b. Archaischer Bronzekopf. Nach Lithographie. (Archäol. Zeitung 1876.)

ungeeignet, ja schädlich erscheinen lassen müssen. Die Frage erschien wichtig genug, um sie sachverständigen Freunden zu genauerer Erörterung vorzulegen, deren Resultat mein Kollege, Professor L. Seidel, in dem folgenden Briefe mir mitzuteilen die Güte gehabt hat.

Verehrter Freund und Kollege!

Sie erwähnten schon vor einiger Zeit gegen mich Ihrer Wahrnehmung, daß Photographien, aufgenommen nach körperlichen Objekten, z. B. Büsten, unter Umständen einem geübten Auge sehr wenig befriedigend erscheinen, selbst dann, wenn man annehmen darf, daß sie mit durchaus guten Apparaten von geschickten Technikern aufgenommen worden sind, — und nachdem Ihnen kürzlich wieder eine auffallende Tatsache dieser Art vorgekommen, so nahmen Sie Anlaß, einem kleinen Kreise von Freunden, in welchem sich als Fachmänner *in dioptricis* Dr. Adolf Steinheil und ich, außerdem mehrere Künstler befanden, Gelegenheit zur Vergleichung des Gipsabgusses eines antiken Kopfes mit seiner Photographie zu geben, zugleich auch uns noch eine andere Photographie nach einem größeren Original ⟨dem archaischen Kolossalkopf aus Villa Ludovisi, von dem später die Rede sein wird⟩ vorzulegen und eine Besprechung der Mängel dieser Abbilder und ihrer möglichen Ursachen hervorzurufen. Wir alle haben uns, von Ihnen aufmerksam gemacht, davon überzeugt, wie wenig befriedigend die bestimmten und einigermaßen harten Formen des körperlichen Originales ihren Ausdruck in der Photographie gefunden hatten, so daß wir in bezug auf diese charakteristische Eigenschaft ein getreueres Bild des Kopfes in der von Ihnen zugleich vorgelegten Zeichnung nach demselben erkennen mußten als in dem Lichtbild. Die Ideen, welche dabei über die Ursachen einer so unerwarteten Erscheinung ausgetauscht worden waren, sind dann von Dr. Steinheil und mir noch genauer erwogen und besprochen worden, und nachdem wir beide zu einer völlig übereinstimmenden Ansicht gelangt sind (die in denjenigen Punkten, welche nicht rein dioptrischer Natur sind, auch den Beifall der übrigen Freunde erhalten hat), so erlaube ich mir, im folgenden die zwei Ursachen zu besprechen, welche unserer Meinung nach die erwähnte Wahrnehmung veranlassen, und die Mittel, bei photographischen Aufnahmen körperlicher Objekte derlei Fehler möglichst zu vermeiden. Der Gegenstand scheint mir ein etwas allgemeineres Interesse zu haben, denn vermutlich sind Mängel ähnlicher Art schon mehrfach wahrgenommen, wenn auch nicht so bestimmt erkannt worden, und oft mag man das einem Fehler des optischen Apparates zugeschrieben haben, was bei einer gewissen Art seiner Anwendung unvermeidlich hervortreten muß. Ich bemerke nämlich ausdrücklich, daß die Mängel der Wiedergabe eines körperlichen Objektes, von welchen im folgenden gesprochen wird, durch die denkbar höchste Vollkommenheit der Camera obscura nie beseitigt werden können, und daß von solchen Fehlern, die bei minder guten Apparaten noch besonders entstehen, und die einerseits in Undeutlichkeit, andererseits in einer leichten Verzerrung der Abbilder (Krümmung gerader Linien u. dgl.) hervortreten, hier durchaus nicht die Rede ist. — Ingleichem unterlasse ich es hier, die naturwidrige Wirkung zu besprechen, welche sozusagen durch ein falsches Kolorit im Bilde, durch zu tiefe oder zu leichte Schattentöne, also durch schlecht gewählte chemische Präparate hervorgerufen werden kann.

1. Ein möglichst präzis wirkender optischer Apparat erzeugt in der Ebene, in welcher die für das Licht empfindliche chemische Schicht angebracht ist, ein scharfes und genau ähnliches Bild derjenigen Gegenstände, welche sich in einer ganz bestimmten Entfernung von seinem Objektive, in der sogenannten Einstellungsebene befinden; also z. B. von einer in dieser auf der optischen Achse des Apparates senkrecht stehenden Ebene angebrachten Zeichnung. Gegenstände, welche sich außerhalb dieser Ebene befinden, werden so abgebildet, wie sie sich in die Einstellungsebene projizieren. Das heißt also: würde man das ganze Objektiv des Apparates zudecken bis auf eine kleine freigelassene Stelle, so würde diese Stelle für sich von dem (ganzen) körperlichen Objekte das Bild mit derselben Perspektive entwerfen, mit welcher der Gegenstand für ein an jener freigelassenen Stelle befindliches Auge auf einer durchsichtigen Tafel zu verzeichnen wäre, welche am Orte der Einstellungsebene aufgestellt wäre. Dies Bild wäre jedoch, weil nur ein kleiner Teil des Objektivs Licht empfing, sehr lichtschwach und nicht genügend, um die chemische Wirkung hervorzurufen. Nimmt man nun die Verdeckung des Objektives fort und läßt alle Teile desselben zugleich zur Wirkung gelangen, so legen sich, sozusagen, alle die unendlich vielen Einzelbilder übereinander und verstärken sich, welche von den Einzelteilen des Objektives erzeugt sind. So entsteht das helle, sichtbare und chemisch wirksame Bild. Dasselbe wird noch vollkommen präzis sein, wenn alle die Einzelbilder, aus deren Übereinanderlegung es entsteht, genau koinzidieren, welche Bedingung bei einem ebenen Objekte (einer Zeichnung) durch die gehörige Einstellung des Apparates herbeigeführt wird. Ist aber das Objekt körperlich, z. B. ein dem Apparate zugewendeter Kopf, so können auf keine Weise die unendlich vielen Einzelbilder zu einer genauen Deckung gebracht werden, weil sie offenbar eine etwas verschiedene Perspektive haben müssen. Denn z. B. die hervorragende Nase wird, von der einen Seite des Objektivs gesehen, sich etwas auf den rechten, von der anderen, etwas auf den linken Gesichtsteil projizieren, und da das Gesamtbild, welches zur chemischen Wirkung gelangt, aus der Vermischung aller jener sich nur unvollständig deckenden Ansichten entsteht, so muß es notwendig etwas Unbestimmtes, Verwaschenes bekommen, und die scharfe Präzision der Formen muß verloren gehen. In der Tat liegt hierin unseres Erachtens der Hauptgrund des Mangels, an welchem die uns vorgelegte Photographie des Kopfes leidet. — Der naheliegende Gedanke, solchen Fehlern dadurch entgegenzuwirken, daß man die Öffnung des Objektives beschränkt, kann nur *cum grano salis* angewandt werden, weil diese Beschränkung die Lichtwirkung vermindert, und nach der von Steinheil angeführten Erfahrung dann sehr leicht die feinere Abstufung in den Halbschatten (die doch gerade den Eindruck des Körperlichen hervorrufen muß) verloren geht. Viel rationeller wird es im allgemeinen sein, das Objekt in etwas beträchtlicher Entfernung vom Apparate aufzustellen, wodurch offenbar ebenfalls bewirkt wird, daß nunmehr sehr kleine perspektivische Unterschiede entstehen. Allerdings wird dadurch zugleich das Bild stark verkleinert; ist dasselbe aber fixiert, so hindert nichts, dasselbe, da es eben und nicht körperlich ist, durch eine zweite Aufnahme zu vergrößern. Nach Dr. Steinheils Mitteilung wird dies Verfahren von den Photographen bereits gewöhnlich angewandt, wenn Porträts in Lebensgröße oder wenig kleiner aufgenommen werden sollen. Der

von Ihnen uns gezeigte Kopf scheint aber, um ihn nur wenig verkleinert zu erhalten, dem Apparate relativ nahe aufgestellt gewesen zu sein. Nach dem Gesamteindrucke der Photographie liegt wahrscheinlich in diesen sub 1 besprochenen Umständen der Hauptgrund ihrer Mängel.

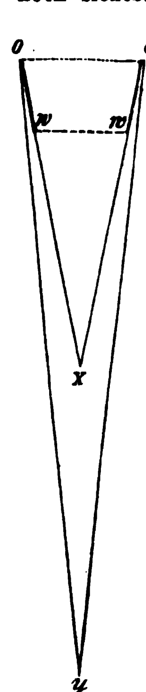
2. Wenn der Apparat, mit welchem die Aufnahme gemacht wird, eine etwas kurze Brennweite hat, so kommt noch eine zweite Rücksicht hinzu, die gleich der ersten die Aufstellung des körperlichen Objektes in verhältnismäßig größerer Entfernung empfiehlt und infolgedessen gleichfalls eine erhebliche Verkleinerung bei der ersten Aufnahme bedingt. Jede streng perspektivisch aufgenommene Darstellung körperlicher Objekte sollte nämlich, um den Eindruck der Naturwahrheit zu machen, bekanntlich genau genommen aus einer Distanz betrachtet werden, welche gegen die Distanzen der Objekte vom Auge bei der Aufnahme in demselben Verhältnisse verkleinert ist, wie die Bilder es der Natur gegenüber sind. Ist die Aufnahme mit der Camera gemacht, so ist die Distanz der Objekte von der Mitte des vordersten Glases an zu rechnen, falls durch dieses die Öffnung des Apparates bedingt wird; im anderen Falle von einem fixen Punkte aus, dessen genaue Lage hier unerörtert bleiben mag. Nun wird bei der Betrachtung der Bilder natürlich die gegebene Regel selten genau eingehalten: man kann selbst sagen, daß die Vergrößerung unserer Mikroskope und Fernröhre auf der berechneten Verletzung der Vorschrift beruht. Ist die Darstellung, im Verhältnis zur Distanz bei der Betrachtung, von einem relativ fernen Punkte aus aufgenommen, so werden uns die perspektivischen Unrichtigkeiten, welche sie, so betrachtet eigentlich darbietet, im allgemeinen wenig stören, weil die Verhältnisse der Größen im Bilde den wirklichen Größenverhältnissen an den Objekten, die uns bei bekannten Objekten vertraut sind, nur um so näher kommen, aus je größerem Abstand die Aufnahme gemacht wurde. Wenn aber die entgegengesetzte Diskrepanz stattfindet, — also etwa in der Anwendung, wenn man, um eine Abbildung in großem Maßstabe zu erzielen, das Objekt der Camera zu nahe gebracht hatte im Verhältnis zu den Abständen, aus welchen wir Bilder zu betrachten gewohnt sind, so müssen die Fehler der Perspektive, da sie sich von den wahren Größenverhältnissen entfernen und die scheinbare Größe der nächsten Teile, z. B. in einem Gesichte, übertreiben, von einem gebildeten Auge als Unrichtigkeiten empfunden werden. Daß in den ersten Zeiten der Daguerreotypie und Photographie dergleichen oft wahrgenommen wurde, ist vielen von uns noch erinnerlich; ob vielleicht ein Fehler derselben Art, wenn auch bei weitem weniger auffallend, in einem der von Ihnen untersuchten Fälle sich noch mit dem unter 1 besprochenen Effekte vermischt haben mag, überlasse ich Ihrer Beurteilung. Übrigens geht aus dem Gesagten hervor, daß die Rücksicht auf die Vermeidung der einen wie der anderen Fehlerursache den Photographen bei der Aufnahme des Bildes auf die nämlichen Vorsichtsmaßregeln hinweist.

München, den 13. Mai 1876. Ihr

L. SEIDEL.

Ich bemerke zunächst, daß die im vorletzten Satze an mich gerichtete Aufforderung mich zu wiederholtem Nachdenken anregen mußte, als dessen Resultat sich mir ergab, daß im vorliegenden Falle der falsche Eindruck

der Photographie vielleicht sogar in überwiegendem Maße auf die **zweite** Fehlerquelle zurückzuführen sein möchte. Indem nämlich bei einem horizontalen Durchschnitte durch die Mitte des Berliner Kopfes die Linien zwischen dem Ansatze des Ohres (*o*) und der Ecke oder Umbiegung des Wangenbeines (*w*) relativ stark konvergieren, müssen bei einer Aufnahme aus kurzer Entfernung (*x*) die Punkte *w* und *o* sich ungefähr decken, wodurch der Anblick der Seitenflächen *w*—*o* dem Beschauer gänzlich entzogen wird, während dieselben bei einer Aufnahme aus der gewöhnlichen Betrachtungsweise des Kopfes, etwa *y*, wenn auch in starker Verkürzung, doch immer noch sichtbar bleiben. Da es auf diese Weise den Anschein gewinnt, als sei die Breite der vorderen Gesichtsfläche von *w* zu *w* gleich der Entfernung von *o* zu *o*, so leuchtet ein, daß dadurch die Grundverhältnisse des Kopfes, wie sie dem Auge bei der Betrachtung des plastischen Originals entgegentreten, in der Abbildung durchaus verschoben erscheinen müssen, oder mit anderen Worten: daß dadurch das in Wirklichkeit schmale Gesicht hier den Eindruck der Breite macht.



Wenn nun auch die im vorliegenden Falle maßgebenden Verhältnisse nicht so leicht in ganz gleicher Weise wiederkehren werden, so werden anderwärts vielleicht wieder andere Umstände nicht weniger ungünstig wirken, und es leuchtet daher ein, daß, wo es sich um genauere Analyse plastischer Formen handelt, von photographischen Aufnahmen nur mit größter Vorsicht Gebrauch gemacht werden darf. Um so mehr werden die prinzipiellen Erörterungen des vorstehenden Briefes des Dankes meiner Fachgenossen sicher sein dürfen, indem es unter eingehender Berücksichtigung derselben bei erneuten Versuchen hoffentlich gelingen wird, die bisherigen Übelstände, wenn nicht völlig zu beseitigen, doch auf ein sehr geringes Maß zu beschränken.

Noch eine zweite Bemerkung allgemeiner Art mag hier an die beiden Abbildungen des Berliner Kopfes angeknüpft werden. Schon bei früheren Erörterungen zwischen Overbeck und mir über den farnesischen Herakopf (Ann. d. Inst. 1864 p. 303) habe ich hervorgehoben, daß ein Teil unserer Meinungsdifferenzen auf der verschiedenen Neigung des Kopfes in den von uns benutzten Gipsabgüssen beruhen möge. Seitdem hatte ich bei der Anschaffung von Abgüssen vielfache Gelegenheit zu beobachten, wie bei Restauratoren, Formern u. a. eine fast instinktive Tendenz vorherrscht, die Köpfe zu steil auf ihre Basis zu setzen. Während der antike Künstler im Durchschnitt als Regel festhielt, daß bei ruhiger Haltung Stirn und Nase ungefähr eine Senkrechte bildeten, hinter welche die vordere Fläche des Kinns zurücktrat, liegen sehr häufig bei neu aufgesetzten Köpfen die Spitzen der Stirn und des Kinns in dieser Senkrechten, so daß alsdann die Linie der Nase über dieselbe hinaus nach vorn hervortreten muß. Man glaubt nämlich vom Standpunkte modernen Kunstgefühls aus durch eine stärkere Hebung den Köpfen einen höheren Grad von Bewegung und Lebendigkeit verleihen zu müssen, durch den jedoch nicht nur der allgemeine Charakter antik plastischer Ruhe wesentlich beeinträchtigt, sondern auch die Harmonie

der Formen zerstört und der vom Künstler beabsichtigte geistige Ausdruck oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Dieser beruht zumeist auf der fein abgewogenen Wirkung der Schatten, welche durch das starke Hervortreten des Stirnknochens auf das Auge und seine nächste Umgebung geworfen werden. Ihre Intensität muß notwendig geschmälert werden, wenn durch zu starke Hebung des Kopfes in die Höhlung der Augen zu viel Licht einfällt. In dem Maße, als dadurch das Auge flacher liegend erscheint, verliert der Ausdruck an Tiefe. Tritt nun auch bei archaischen Köpfen wegen der flacheren Bildung der Augen dieser Fehler weniger störend hervor, so macht sich dafür bei ihnen die Verschiebung in der Stellung der Augen und der Mundwinkel um so mehr bemerkbar. Mit Rücksicht auf diese Erörterungen erschien es nötig, dem Kopfe in der Zeichnung eine etwas stärkere Neigung nach vorn zu geben, als in der Photographie angenommen war. Sollte diese Veränderung noch einer Rechtfertigung bedürfen, so ist dieselbe in der Profilansicht gegeben [Abb. 8d]. Denn erst jetzt lassen sich die Linien des Halses und des Zopfes in dem richtigen Zusammenhange mit Schultern und Rücken denken, auf denen sie ursprünglich aufsaßen.


8d. Archaischer Bronzekopf. (Archäol. Zeitung 1876.)

Über die Bedeutung des Kopfes läßt sich wenig sagen; daß er einer der sogenannten Apollofiguren angehörte, darf wohl zuversichtlich angenommen werden, keineswegs aber, daß er wirklich einen Apollo darstellte. Das einzige Attribut ist der das Haupt umschließende starke Ring, der, wie sich nur an der besser erhaltenen Rückseite deutlich erkennen läßt, mit kleinen, an Blattknoten erinnernden Erhöhungen besetzt ist. Man würde ihn daher am liebsten für einen blätterlosen Zweig halten, wenn er nicht ohne Anfang und Ende und ohne Spur einer Zusammenfügung der Enden in völlig gleicher Stärke sich um den Schädel legte. Bin ich auch augenblicklich nicht imstande, die Bedeutung dieses Attributs durch passende Analogie festzustellen, so dürfte es doch eher in athletischem Brauche als in der Symbolik einer Gottheit seine Erklärung finden.

Leider hat die Oberfläche des Werkes mannigfache Beschädigungen erlitten. Nicht nur daß das Gesicht von vielfachen Narben bedeckt ist, die es besonders dem Zeichner erschwerten, dem Zusammenhange der Formen zu folgen; auch die Spitze der Nase ist zerquetscht und die so wichtigen Augenlider haben jede Feinheit der Form eingebüßt. Die Augen selbst waren eingesetzt: das Weiße, aus einem jetzt gelblich gewordenen Stoffe, hat sich noch erhalten; die Augensterne dagegen, wahrscheinlich aus einem dunklen Steine gebildet, sind ausgebrochen. Eine weitere Beschädigung, die den Verlust der Löckchen auf der rechten Seite der Stirn verschuldet, bietet dafür wenigstens den Vorteil, daß sie uns erkennen läßt, wie die ganze vordere Haartour ursprünglich separat gearbeitet und erst nachträglich aufgesetzt war: ein Verfahren, das uns an einer Bronzearbeit um so weniger überraschen kann, als es, wie uns die Aigineten lehren, sogar am Marmor

angewendet wurde, wo es technisch weit weniger berechtigt war. Beachten wir jetzt, daß bei dem Bruche des Halses der untere Teil des Haarschopfes unverletzt stehen geblieben ist, so erscheint es wahrscheinlich, daß auch dieser mit den darunter liegenden Teilen des Nackens nicht in einem Stücke gegossen, sondern ebenfalls erst nachträglich auf diesen aufgelötet war, worauf außerdem die scharfe Vertiefung zwischen Haar und Hals vom Ohre abwärts in bestimmter Weise hindeutet.

Trotz dieser Beschädigungen sprechen die Formen noch deutlich genug, um uns den künstlerischen Charakter erkennen und nach seiner Eigentümlichkeit genauer bestimmen zu lassen. Bei der Prüfung gehen wir nicht von den Formen des Gesichtes aus, sondern von der Behandlung des Haares, weil daran die Art künstlerischer Stilisierung sich in besonders bezeichnender Weise offenbart. Das Haar oberhalb des Ringes bildet eine einzige, ungeteilte, gerundete Fläche. Ebenso ist der „Haarbeutel“ im Nacken, wie wir ihn zur Unterscheidung von dem am unteren Ende aufgebundenen „Zopfe“ nennen wollen, als eine vollkommen einheitliche Masse gearbeitet, ohne Teilung in einzelne Partien oder Strehlen. Trotzdem ist von Derbheit, Rohheit oder Ungeschick der Ausführung nirgends die Rede, sondern alle Flächen sind mit klarem und feinem Verständnis der Form behandelt. Die oberen Partien liegen eng am Schädel an und zeigen dessen Form in schön gewölbter Rundung. Der Haarbeutel fällt natürlich über den Nacken und löst sich in scharfer und sauberer Begrenzung von ihm ab. In der Abrundung an den Seiten und in der Verjüngung nach unten ist das Ganze charakteristisch einheitlich zusammengefaßt als wohlgepflegt und glatt gekämmt oder gebürstet. Um nun doch den Charakter des Haares in seiner Zusammensetzung aus unzähligen einzelnen Haaren erkennen zu lassen, ist dieses Ganze mit leicht gewellten Linien in feiner Gravierung überdeckt, welche die Form selbst in ihrer Oberfläche so wenig beeinträchtigt, daß sie jetzt unter der schmutzigen Patina überhaupt nur an wenigen Stellen sich einigermaßen deutlich erkennen läßt. Erst im Zopf macht sich der wellige Charakter, wie er in den Extremitäten stärker hervorzutreten pflegt, in bestimmter Weise geltend, jedoch auch hier nur in der horizontalen Gliederung, während die Gesamtmasse nach den Seiten geradezu vierkantig abgeschnitten ist. In den schneckenförmigen Löckchen, welche die Stirn umsäumen, ist eine zu mechanische Regelmäßigkeit im einzelnen nicht ohne Glück vermieden. Im ganzen aber bildet doch selbst die doppelte Reihe wieder nur eine Masse, die sich unschwer mit den dahinter liegenden glatten Flächen verbindet. — So herrscht also überall ein mathematisch-architektonischer Charakter, der die großen Grundformen nach ihren Flächen und Linien fein und bestimmt begrenzt und umschreibt und das Detail diesen Hauptformen durchaus unterordnet.

Gehen wir mit diesem Eindruck an die Betrachtung der Formen des Kopfes selbst, so werden wir uns in denselben jetzt leicht orientieren. Auch hier überrascht uns die Einfachheit der Anlage, die zuerst die Haupt- und Grundformen, den gesamten architektonischen Bau ins Auge faßt. Vor allem sind es die Seitenflächen des Gesichts, in denen nicht nur die klare und knappe Auffassung des Schädelbaues wiederkehrt, sondern die besondere, etwas schmale Form des letzteren erst ihre genügende Motivierung erhält. Indem nämlich die Backenknochen seitwärts fast gar nicht hervortreten, ver-

einigen sich die Seiten der Schläfe und Wangen zu breiten, wenig bewegten Flächen, zwischen denen uns die Vorderansicht des Gesichts als ein knappes, schmales Oval entgegentritt. Aber auch hier ist der architektonische Charakter zunächst in der Stirn noch bestimmt festgehalten. Ohne hervortretende Schwellung bietet sie vorn vielmehr eine ebene Fläche dar, welche durch ihre straffe Spannung bewirkt, daß nicht nur das Profil des Nasenrückens stärker als gewöhnlich vor das Profil der Stirn vorspringt, sondern daß auch das Auge weniger tief hinter der Fläche der letzteren eingebettet erscheint: ein Umstand, dessen Wirkung noch dadurch verstärkt wird, daß das ohnehin flache und etwas schräg archaisch gestellte Auge weiter als sonst nach unten gerückt ist und infolgedessen das obere Augenlid eine außergewöhnliche Ausdehnung gewinnt. Um demnach hier Bestimmtheit in der Bezeichnung der Formen zu erreichen, waren nicht nur die Ränder der Augenlider durch die jetzt freilich sehr zerstörte Ziselierung scharf hervorgehoben, sondern auch die Augenbrauen sind zwar nicht naturalistisch ausgeführt, aber als ein schmaler und scharfer Rand erhaben gearbeitet, so daß, was hier wie dort an eigentlicher Modellierung fehlt, gewissermaßen durch plastische Formzeichnung ausgedrückt wird. Weiter nach unten bilden die nach vorn stärker als nach der Seite entwickelten Backenknochen und die vordere Fläche des schmalen, aber bestimmt markierten Kinnes gewissermaßen einen festen Rahmen, innerhalb dessen den weicheren Formen des Mundes und seiner Umgebung eine etwas freiere Bewegung gestattet ist. Um einen Ausdruck von Freundlichkeit zu erzielen, spitzen sich die Lippen nach vorn zu und werden die Mundwinkel etwas nach oben angezogen, wodurch sich die benachbarte leicht bewegliche Haut zu der für lächelnden Ausdruck besonders charakteristischen Falte zusammenschiebt. Aber auch hier sind diese Formen nur verhältnismäßig stärker betont, während sie an sich betrachtet den allgemeinen Charakter maßvoller Zurückhaltung keineswegs verleugnen, der sich überall nicht nur in der Auffassung, sondern auch in der knappen, sauberen und sicheren Ausführung jeder einzelnen Form innerhalb der Grenzen des gewollten archaischen Stils offenbart.

Aus den bisherigen einzelnen Betrachtungen ergibt sich ein hinlänglich deutliches Gesamtbild, um den Kopf nach Zeit, Stil und Schule dem Kreise verwandter Darstellungen einzureihen. Für die erste Periode der monumentalen Plastik, die sich bis in den Anfang der sechziger Olympiaden erstreckt, bieten uns die bekannten drei „Apollo"-Statuen von Orchomenos, Thera und Tenea das Bild einer fortschreitenden Entwicklung. Doch verrät auch der letzte von ihnen noch einen Grad von Unbeholfenheit in Auffassung und Ausführung, der in dem Berliner Kopfe bereits weit überwunden ist. Unter den Arbeiten der darauf folgenden Periode des vorgeschrittenen Archaismus würde man gern die bei Piombino gefundene Bronzefigur des Louvre zur Vergleichung herbeiziehen, wenn nicht die Abbildungen in den Mon. d. Inst. I 58—59 und bei Clarac, pl. 482 A, gerade von dem künstlerischen Charakter des Werkes einen durchaus falschen Begriff gäben. [Vgl. jetzt Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 78; Winter, Kunstgesch. in Bildern, I 38, 5; Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgesch. I⁷ Fig. 323.] Doch scheint die weit größere Durchbildung des Haares auf eine fortgeschrittenere Entwicklung hinzudeuten und, sofern mich mein Gedächtnis nicht täuscht, zeigen auch die Formen des Gesichts einen künstlerisch reiferen Charakter.

Etwa das gleiche gilt von dem Herculanensischen Bronzekopfe, auf den Kekulé durch die Publikation in den Mon. d. Inst. IX 18 die Aufmerksamkeit von neuem hingelenkt hat. Von den Aigineten kann hier natürlich nur die strengere Westgruppe in Betracht gezogen werden; aber auch in ihr erscheinen, um einen Vergleich von der Pflanzenknospe herzunehmen, die Formen mehr aufgeschlossen. Dagegen existiert noch ein Werk, welches mit dem Berliner Kopfe in formaler Beziehung die größte Verwandtschaft zeigt, nämlich der marmorne Kolossalkopf in Villa Ludovisi, welcher freilich in der heliotypischen Publikation der Mon. d. Inst. X 1 gerade das eingebüßt hat, was seine spezifische Eigentümlichkeit ausmacht. [Brunn-Bruckmann Taf. 223.] Das Haar auf dem Scheitel ist als eine ununterbrochene Fläche, der Schopf im Nacken als eine zusammenhängende Masse völlig glatt gearbeitet, und in diese glatten Flächen sind die Andeutungen der Haarteilungen scharf eingeschnitten, nicht modelliert, sondern „gezeichnet". Vollste Übereinstimmung herrscht sodann in der Behandlung der Löckchen, welche die Stirn umkränzen. Wir begegnen ferner den breiten, wenig bewegten Seitenflächen der Wangen, die sich gegen die vordere Gesichtsfläche bestimmt absetzen. Diese selbst aber bewahrt wiederum den gleichen Charakter, die gleiche Tendenz nach knapp begrenzten, ebenen Formen: so zunächst in der Stirn, ja in den unteren Teilen des Gesichts noch weit mehr als in dem Berliner Kopfe, indem der breiteren Stellung der Augen auch ein breiterer Mund entspricht, der weniger bewegt, auch um die Mundwinkel herum nur einer leisen Andeutung anmutigen Lächelns Raum läßt. Hierdurch ergeben sich allerdings bedeutende Verschiedenheiten, die aber nicht auf eine Verschiedenheit in dem künstlerischen Charakter, sondern in dem Typus der beiden Köpfe zurückzuführen sind, auf das breite Oval des einen im Gegensatz zu dem schmalen des anderen; wobei außerdem noch in Anschlag zu bringen sein möchte, daß die kolossalen Verhältnisse des ludovisischen Kopfes und ebenso die verschiedene Natur des Materials, des Marmors, gewisse Modifikationen in der Vortragsweise bedingen. Aber das Grundprinzip in der gesamten Auffassung der Formen, das Ausgehen von den mathematisch-architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut, ist in beiden Köpfen das gleiche. Ebenso stehen sie in dem relativen Maße der Ausführung auf der gleichen Stufe. Wir bemerken eine gewisse Zurückhaltung, die noch nicht beabsichtigt, alles wiederzugeben, was die Natur darbietet, sondern sich bescheidet, ein bestimmtes, wenn auch noch bescheidenes Maß von Forderungen zu erfüllen: diese aber in ihrem ganzen Umfange. Nirgends begegnen wir daher einer Unbeholfenheit der ausführenden Hand, sondern was der Künstler gewollt, das steht sauber, präzis, in knapper Ausführung da. An die Stelle eines mehr individuellen, aber noch unsicheren Suchens und Tastens ist bereits ein bestimmtes, durch die Tradition schulmäßiger Arbeit gereinigtes und gefestigtes System der Formen getreten.

Was aber der Künstler des einen wie des anderen Kopfes wollte, das ist kaum mehr als das, was zu erfüllen die statuarische Kunst schon in der ersten Periode erstrebte, was sie aber erst nach Verlauf derselben wirklich erfüllte, und wodurch erst die Möglichkeit gegeben wurde, daß nun eine neue Periode zur Lösung neuer Aufgaben mit Sicherheit vorzuschreiten

vermochte. Soll diese Stufe der Entwicklung einmal ihren Ausdruck in bestimmten Zahlen finden, so möchten wir uns schwerlich weit von der Wahrheit entfernen, wenn wir die Entstehung der beiden Werke etwa in die Mitte der sechziger Olympiaden setzen [um 520 v. Chr.].

Kekulé erklärt den ludovisischen Kopf für attisch. Außer dem Kopfe der Stadtgöttin auf den ältesten attischen Tetradrachmen besitzen wir von statuarischen Arbeiten sicher attischer Herkunft einen unedierten Marmorkopf der Athene auf den Akropolis [Br.-Br. 471], sodann die Statue des Kalbträgers, die Stele des Aristokles, sowie die neuerdings in der themistokleischen Stadtmauer gefundene fragmentierte Stele eines Diskobols, welche sämtlich der mittleren Zeit der archaischen Kunst angehören mögen. In allen diesen Werken ist das Streben des Künstlers nicht, die Formen fest und bestimmt zu umschreiben und knapp zu begrenzen, gewissermaßen den festen Kern herauszuschälen, sondern sie vielmehr von innen heraus wachsen zu lassen. Dieses Wachstum drängt nach der Oberfläche, die uns durch die relative Weichheit und Saftigkeit des Fleisches und der Haut überrascht; es zeigt sich aber auch in der Bildung des Auges, das geistig noch ohne Ausdruck, physisch kräftig entwickelt ist und in starker Rundung hervorquillt. Genug, das ganze Prinzip der Formengebung steht in einem diametralen Gegensatze zu demjenigen, welches die Bildung des ludovisischen und des Berliner Kopfes beherrscht.

Schon näher stehen diese letzteren den Aigineten. Wenn aber ein genaueres Studium uns lehrt, daß diese zwar den Kern der Form, das Knochengerüst, stärker betonen als die Attiker, den Hauptnachdruck aber auf das Studium des Körpers nach seinen mechanischen Funktionen, also besonders auf die Entwicklung des Muskelsystems legen und zu diesem Zwecke die einzelnen Formen auf der Oberfläche stärker hervorheben und voneinander sondern, so wird die Mäßigung und Zurückhaltung in den Angaben des Details der beiden Köpfe uns hindern, sie für Arbeiten eines aiginetischen Künstlers zu halten.

Die Herkunft des ludovisischen Kopfes ist völlig unbekannt; der Berliner soll nach nicht unglaubwürdigen Mitteilungen auf der Insel Kythera (Cerigo) gegenüber der Südspitze des Peloponnes gefunden worden sein. Daß er dort gearbeitet sei, werden wir kaum annehmen dürfen, da der Guß auch nur halblebensgroßer Figuren in Bronze Vorkehrungen und Apparate erfordert, wie sie nur an Orten eines umfassenderen Kunstbetriebes sich zu finden pflegen. Die Insel wird aber, wie sie politisch zum Peloponnes gehörte, so auch in ihren künstlerischen Bedürfnissen von dieser Kunstprovinz abhängig gewesen sein. Leider ist, was wir von Werken archaisch-peloponnesischer Kunst besitzen, bis jetzt äußerst gering. Aber selbst ein so kleines Monument, wie das spartanische Relief des thronenden Dionysos mit seiner Gattin (Ann. d. Inst. 1870 t. Q.) [Brunn-Bruckmann Taf. 227[b]] spricht in seiner einfachen Flächenbehandlung und in der mathematisch-geometrischen Linienführung eine sehr entschiedene Sprache. Wenn sodann der Argiver Ageladas der Lehrer der drei berühmtesten Meister in der Zeit der höchsten Kunstblüte wurde, deren jeder eine durchaus verschiedene Richtung vertrat, so war es gewiß nicht die besondere künstlerische Individualität des Lehrers, die etwa durch Anregung nach den verschiedensten Seiten so Großes wirkte, sondern seine Stellung als hervorragendster Vertreter der Schule von Argos,

die auch nach ihm durch seinen argivischen Schüler Polyklet gerade als Schule das höchste leistete, weil sie vorzugsweise das lehrte, was in der Kunst lehrbar ist. Polyklet war der Meister der Proportionen, aber nicht nur in ihren linearen Dimensionen, sondern überhaupt in der Abwägung aller körperlichen Verhältnisse nach ihrer Ausdehnung, ihren Massen und Begrenzungen: es ist das mathematisch-architektonische Prinzip, welches seine ganze Kunst beherrscht. Die Vollendung, zu der er sein System entwickelte, setzt nicht eine, sondern eine Reihe von Vorstufen voraus, und einer solchen gehören die beiden eben besprochenen Köpfe an, welche daher mit derjenigen Zuversicht, welche überhaupt bei dem jetzigen Stande der Kunstgeschichte möglich ist, als Werke der peloponnesischen Kunst in Anspruch genommen werden dürfen.

Marmorköpfchen aus Meligu.*)

(1882.)

Der kleine, nur 0,065 m hohe Marmorkopf eines bärtigen Mannes, welcher auf Taf. VI [Abb. 9] in Vorder- und Seitenansicht abgebildet ist,




9. Marmorkopf aus Meligu. (Mitt. d. Arch. Inst.)

wurde bereits in diesen Mitteilungen III S. 297 von Furtwängler kurz besprochen. Wie dort angegeben, stammt er aus Meligu, einem Dorfe der thyreatischen Landschaft (vgl. Curtius Pelop. II Taf. 14), und befindet sich jetzt in dem benachbarten Dorfe Hag. Joannis im Privatbesitze. Aus einem großen Bronzenagel, der von oben durch den ganzen Kopf getrieben ist,

*) Mitteil des Archäol. Instituts, Athenische Abteilung VII, 1882, S. 112 bis 125, Taf. VI.

folgert man, daß er zum Aufsetzen auf eine Statuette bestimmt war. Der Marmor ist bläulich und von derselben Art, wie er in altspartanischen Reliefs verwendet wird. Über den künstlerischen Charakter bemerkt Furtwängler, daß er „sich nur durch eine Vergleichung mit dem Kopfe des Gottes auf dem bekannten Relief von Chrysapha (Mitt. II Taf. 24) [Abb. 10] deutlich



10. Relief von Chrysapha. Berlin. (Mitt. d. Arch. Inst.)

machen lasse, mit dem er die Bildung und Stellung der Augen, Nase, Ohren und die ganze Gesichtsanlage gemein habe, obwohl er stilistisch etwas entwickelter erscheine". Dieser Vergleich hat seine Berechtigung insoweit, als dem Kopfe im allgemeinen, etwa im Gegensatze zu einer attischen Arbeit, seine Stellung angewiesen werden soll. Bei einer eingehenden Betrachtung wird es sich aber darum handeln, vielmehr das Unterscheidende als das Gemeinsame nachzuweisen, was dem einen und dem anderen Werke eigentümlich ist.

Durch die altspartanischen Reliefs ist unsere Kenntnis der altpeloponnesischen Kunst bedeutend erweitert worden. In keinem derselben aber tritt uns das in ihnen herrschende mathematische Bildungsprinzip in solcher, man darf wohl sagen, Nacktheit entgegen, als eben in jenem Relief von Chrysapha. Das Ganze des Reliefs setzt sich zusammen aus möglichst geometrisch schematisierten Umrissen und mehreren übereinander geschichteten, oder richtiger aus mehreren von außen nach innen vertieften ebenen Flächen von abnehmender Stärke. Die Umrisse sind je von der oberen zur nächstfolgenden Schicht ganz oder fast senkrecht abgeschnitten und die Vermittlung der so entstehenden Seiten- mit der oberen Fläche ist kaum durch ein Minimum gerundeter Modellierung, sondern fast nur durch ein Abkanten der durch das Zusammenstoßen der beiden Seiten gebildeten Ecken hergestellt. Wegen der Dicke der oberen Schicht mußte aber diese Behandlungsweise bei der Darstellung des Kopfes versagen. Denn es hätte sich wohl die Profilansicht desselben als ebene Fläche behandeln, nicht aber der Umriß dieses Profils bis auf die weit tiefer liegende untere Schicht abschneiden lassen, indem hier die ins Profil gestellte, nicht einfach abgerundete, sondern durch die Nase doppelt gegliederte Vorderfläche des Gesichtes eine durchgebildete Modellierung verlangt haben würde. Diesen Schwierigkeiten glaubte man durch eine Bildung in der Vorderansicht begegnen zu können, ohne dabei das einmal gewählte Prinzip der Stilisierung aufgeben zu müssen. Man suchte die obere Fläche des Reliefs in der Fläche der Stirn, des Nasenrückens und so ziemlich auch im vorderen Kontur des Kinnes festzuhalten, und ließ sich die Seitenflächen der Wangen und die Fläche unter dem Kinn senkrecht von der tiefer liegenden Schicht des Halses abheben, ohne daß eine der natürlichen Rundung der Form entsprechende Vermittlung mit der vorderen Gesichtsfläche nur versucht wäre. Vielmehr liegt oberhalb der so herausgehobenen Schicht und in verhältnismäßig geringer Vertiefung unter der Fläche der Stirn das Gesicht flach nach Art einer Maske ausgeschnitten: ein seltenes Beispiel der Unterordnung natürlicher Formen unter das strenge Gesetz architektonischer Stilisierung.

Hat nun schon die Vergleichung eines solchen Maskengesichtes mit den Formen eines rund ausgearbeiteten Kopfes überhaupt etwas Bedenkliches, so wird dieselbe auch durch die Betrachtung des einzelnen keineswegs empfohlen. Vielmehr treten die flachliegenden, mandelförmig geschnittenen und stark gegeneinander geneigten Augen, der ebenso flach eingekerbte Mund und das längliche, nach unten stark zugespitzte Gesichtsoval des Reliefs sogar in einen bestimmten Gegensatz zu der breiten und gedrungenen Anlage des Marmorköpfchens, in dessen Gesicht die unter den emporgezogenen Brauen rund geöffneten, stark umränderten Augen sich mit den weichen und dicken Lippen des schmalen Mundes zu einem in archaischen Werken seltenen Ausdrucke individueller Freundlichkeit vereinigen.

Etwas nähere Berührungspunkte ergeben sich aus der Vergleichung mit der bekannten spartanischen Basis, die auf zwei ihrer Seiten je eine männliche Figur, das eine Mal in freundlicher, das andere Mal in feindlicher Begegnung mit einer weiblichen Gestalt zeigt (Ann. dell' Inst. 1861 Taf. C; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 226; Löschcke, Dorpater Programm von

1879). Man hat den Stil dieses Monuments wegen einer gewissen Schwere der Verhältnisse und unter Hinweisung darauf, daß Selinunt von Doriern gegründet war, mit dem der ältesten selinuntischen Metopen vergleichen wollen, als ob die Stammesangehörigkeit auch für den Zusammenhang des Kunststils notwendig maßgebend sein müßte! Soll Megara in Hellas, von wo aus in der 18. Olympiade das sizilische Megara gegründet wurde, damals schon einen megarisch-dorischen Kunststil nach seiner Kolonie exportiert haben und dieser Stil dann zwanzig Olympiaden später nach dem von hier aus gegründeten Selinunt übertragen worden sein? Und war auch später der Kunststil in Megara, sofern es einen solchen gab, ein dorisch-peloponnesischer? Für die Entwicklung der Kunst ist mindestens ebenso wichtig, wie die Stammeseigentümlichkeit, der Grund und Boden, auf dem sie erwächst; und so ist für den Stil der selinuntischen Bildwerke die Lage der Stadt am westlichsten Ende des Hellenentums, die große Entfernung vom Mutterlande, in Verbindung mit anderen Bedingungen, z. B. der Natur des für den Tempelbau verfügbaren Materials, bestimmend geworden. Das wichtigste Moment bleibt aber immer die Sprache, welche die Bildwerke selbst reden. An den ältesten selinuntischen Metopen ist das Charakteristische die Modellierung der Form in ihrer Rundung, welche die Muskeln an Armen, Schenkeln und Waden, dann auch die Gliederung der Gelenke sogar bis zum Übermaß hervortreten läßt. Im Gegensatze hierzu bewahrt die spartanische Stele die obere ebene Fläche ganz ebenso, wie sie den anderen spartanischen Reliefs eigentümlich ist, und unterscheidet sich von diesen nur dadurch, daß diese obere Fläche über die Grundfläche des Reliefs sehr stark emporgehoben ist. Zwischen oberer und unterer Fläche aber fehlt die Vermittlung durch eine durchgebildete runde Modellierung der einzelnen Formen. Zwar sind die Seitenflächen nicht so scharf abgeschnitten, wie die Schichten insbesondere des Reliefs von Chrysapha. Aber die Kanten der oberen Fläche sind nur etwa insoweit abgerundet, wie es bei einem Flachrelief verlangt wird. Gerade dadurch entsteht der Eindruck der Schwere, indem zu dem Umriß der eben und breit gehaltenen oberen Fläche die Dicke der Reliefschicht gewissermaßen hinzuwächst. In diesem Mangel an Durchbildung der Seitenfläche ist es allerdings begründet, daß die Köpfe des Reliefs sich zu einer Vergleichung mit der Vorderansicht des Köpfchens von Meligu nicht eignen, wohl aber für die Profilansicht. Hier tritt uns als ein äußeres Zeichen der Verwandtschaft mit dem Kopfe der Vorderseite des Reliefs der seltene Schnitt des Haares entgegen, das nach hinten nicht in einen Schopf gesammelt, sondern halblang in gerader, horizontaler Linie abgeschnitten um den Nacken bis senkrecht unter die Ohren herumläuft. Gemeinsam ist ferner das Kurze, Gedrungene der Gesamtanlage, und wenn auch an dem Köpfchen aus Meligu von dem Halse nur wenig erhalten ist, so werden wir uns doch nach diesen Ansätzen das Verhältnis des Kopfes zum Körper in ähnlicher Weise vorzustellen haben, wie in den Figuren des Reliefs. Umgekehrt werden wir aus der Behandlung des Bartes in dem Rundköpfchen die Folgerung ziehen dürfen, daß auch der Kopf des Reliefs, wenn nicht sicher, doch aller Wahrscheinlichkeit nach für bärtig zu halten ist.

Eine Gemeinsamkeit der Grundanschauungen ist also unverkennbar; doch ist zuzugeben, daß die etwas fortgeschrittenere Entwicklung in dem

Köpfchen mehr geeignet ist uns über die Natur des Reliefs aufzuklären, als daß das Köpfchen durch das Relief neues Licht erhielte. Zu einem besseren Verständnis werden wir der Vergleichung von Rundwerken nicht entbehren können, deren wir jetzt infolge der olympischen Entdeckungen bereits eine größere Reihe besitzen.

An den Anfang derselben setzen wir den Kolossalkopf aus Kalkstein, den man als dem Tempelbilde des Heraion angehörig betrachtet [Abb. 11. Olympia, die Ergebnisse der Ausgrab. III Taf. 1. Br.-Br. Taf. 441]. Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewiß herrscht in jenem Kopfe kein so ausgesprochenes stilistisches Prinzip, wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysapha. Und doch, vergleichen wir ihn mit dem durch Abgüsse bekannten archaischen Athenekopf von der Akropolis [Brunn-Bruckmann Taf. 471], so läßt sich ein scharfer Gegensatz der künstlerischen Auffassung nicht verkennen: im Athenekopf ein kräftiges Hervorquellen vollsaftiger Formen von innen heraus, ein fleischiger Charakter; im Kopfe der Hera ein Betonen der harten, festen Formen der Knochen, eine gewisse Trockenheit in dem Einkerben und Herausschneiden der Haare, der Augenränder, der Lippen. Hand in Hand damit geht eine prosaische Nüchternheit der Auffassung, die in der Behandlung des einzelnen mehr nach porträtmäßiger Individualisierung als nach idealisierender Verallgemeinerung der Form strebt. Nur in der Gesamtanlage zeigen sich die Keime des peloponnesischen, auf den architektonischen Aufbau des Ganzen gerichteten Bildungsprinzipes, wenn auch z. B. in der Anfügung des Ohres ein auch sonst in der archaischen Kunst nicht seltenes Ungeschick hervortritt.



11. Hera, Kalksteinkopf in Olympia. (Bötticher, Olympia 2.)

Einen schon wesentlich veränderten Charakter trägt ein weibliches Köpfchen aus Olympia [Ergebn. IV T. 7, 88], freilich nicht eigentlich ein Rundwerk, sondern die vordere Hälfte eines in der Art eines Antefixes in vollem Relief gearbeiteten Kopfes. Auch hier begegnen wir noch der Tendenz zur Individualisierung in Mund, Augen und Augenbrauen; aber die Abgrenzung der Flächen macht sich schon bestimmter geltend und wird nur etwas verdunkelt durch gewisse Eigentümlichkeiten der technischen Herstellung. Wir besitzen nämlich nicht eigentlich den Kopf, sondern die antike Metallform, aus welcher der Abguß genommen ist. Diese selbst mochte über ein Modell aus Ton oder Terrakotta gegossen sein, wobei die

Rauheiten und Unebenheiten des Gusses ein Nachbessern und Glätten nötig machten. Bei noch mangelhafter Technik der Ziselierung aber und der Ungewohntheit, sich in den negativen Formen der Matrize zurechtzufinden, konnte es leicht geschehen, daß in den größeren Flächen die Feinheiten der Modellierung verputzt, die Linien in den Tiefen dagegen, die im Ausgusse erhaben erschienen, verschärft wurden. Daraus erklärt sich die Scharfkantigkeit in den Löckchen über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen, während z. B. die in ihrer Anlage rundlicheren seitwärts herabhängenden langen Locken durch Verputzung verweichlicht erscheinen. Der Gesamtcharakter ist also noch lax-archaisch.

Reicher ist unser Material für den streng archaischen Stil, und ich darf hier auf die Ausführung hinweisen, die ich bei der Publikation eines im Berliner Museum befindlichen Bronzekopfes aus Kythera gegeben habe [oben S. 141 f.]. In diesem und dem stilistisch nahe verwandten marmornen Kolossalkopfe der Villa Ludovisi (Mon. dell' Inst. X 1; Br.-Br. Taf. 223) ist an die Stelle eines mehr individuellen Suchens und Tastens bereits ein bestimmtes, durch die Tradition schulmäßiger Arbeit gereinigtes und gefestigtes System der Formen getreten, welches der Zeit nach etwa auf gleicher Höhe mit derjenigen Entwicklung des äginetischen Stils steht, die uns in der Gruppe des Westgiebels entgegentritt.

Wenn aber in diesen beiden Köpfen das Grundprinzip der peloponnesischen Kunst in der gesamten Auffassung der Formen, das Ausgehen von den mathematisch architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, die klare Disposition der Flächen, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut in sehr übereinstimmender Weise zur Anschauung gebracht wird, so erscheint diese enge Verwandtschaft in einem noch bestimmteren Lichte durch eine Bemerkung A. v. Sallets in der Zeitschr. f. Numism. IX S. 141. Auf Grund der Vergleichung archaischer Münzen von Knidos erklärt er nämlich den Kopf von Kythera für weiblich und erkennt in ihm die dort besonders hoch verehrte Aphrodite. Der künstlerische Charakter der Formen bietet dafür die beste Bestätigung; denn bei aller archaischen Strenge der Anlage läßt sich in der Behandlung der Oberfläche, sobald einmal unsere Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt wird, weibliche Zartheit und Weichheit nicht verkennen.

Um uns davon zu überzeugen, ist nichts geeigneter als die Vergleichung eines stilverwandten Bronzekopfes des Zeus aus Olympia [Ergebn. IV T. 1], der uns den Gegensatz männlicher Formen nicht etwa nur durch seine Bärtigkeit, sondern in seiner gesamten Anlage und Durchbildung lebendig vor Augen stellt. Die Betonung des Knochenbaues, die schon an den weiblichen Köpfen hervorgehoben werden mußte, tritt hier in verstärktem Maße hervor: alle über dem Gerüste desselben sich ausbreitenden Formen sind knapper und magerer gehalten; die Umrisse des Stirnknochens, der Augenlider und des Mundes sind härter und schärfer geschnitten. Selbst der Bart, welcher den unteren Teil des Gesichtes bedeckt, scheint nicht bestimmt, die Formen desselben zu verhüllen, sondern vielmehr den strengen und herben Bau des Kinnes und der Kinnlade nur noch schärfer zu betonen. — Überhaupt verdient dieser Kopf in der Reihe der peloponnesischen Arbeiten besondere Beachtung. Wir fühlen uns angezogen durch die feine Ziselierung des leicht gewellten Haares, durch die Sauberkeit in der Ausarbeitung der

in zwei Reihen die Stirn umkränzenden schneckenförmigen Löckchen; wir werden fast überrascht durch die Eleganz in der Anordnung und Durchbildung der den Haarschopf umschlingenden Bänder. Der Zuschnitt des Bartes erinnert uns sogar an die vollendetste der äginetischen Statuen, den Sterbenden in der Ecke des Ostgiebels. Gerade dieser Vergleich aber kann uns bei näherer Betrachtung lehren, daß der feine dekorative Sinn des Künstlers wohl imstande ist, uns über das Maß des Verständnisses der organischen Formen einigermaßen zu täuschen. Wie bei den weniger entwickelten Köpfen des äginetischen Westgiebels nämlich überspannt der Rand des Stirnknochens die beiden Augen nicht in einem einheitlichen flachen Bogen, sondern er senkt sich von beiden Seiten gegen die Wurzel der Nase herab, welche dadurch in ihrer Länge nicht unwesentlich geschmälert wird. Die inneren Augenwinkel aber sind nicht scharf in die durch Stirnknochen und Nasenbein gebildeten Ecken hinein-, sondern stark nach unten, bis gegen die Mitte des Nasenbeins herabgerückt, so daß das Auge, indem der Umriß des oberen Lides mit dem des Oberaugenhöhlenrandes fast parallel verläuft, ziemlich niedrig gestellt erscheint, und dadurch wiederum die Ausdehnung der Wangen eine Verkürzung erleidet. Nehmen wir dazu die schon erwähnte knappe Anlage von Kinn und Kinnlade, so ergibt sich, daß das Gesicht in seinen Dimensionen von oben nach unten etwas zusammengedrückt und umgekehrt wieder in seinem Querdurchschnitt zu breit erscheint. Es erhält dadurch einen etwas maskenartigen Charakter, der einigermaßen an den Kopf des Reliefs von Chrysapha erinnern kann, sich indessen weniger fühlbar macht, weil die Flächen der Vorderansicht sich mit denen des Profils in abgerundeter plastischer Modellierung verbinden und in der Breite dieser letzteren ihre organische Ergänzung finden.

Erinnern wir uns jetzt an den ältesten Hera- und an den aus einer Metallform genommenen Hochreliefkopf, so erkennen wir leicht, daß in dem Zeuskopfe das Stadium einer lax-archaischen Formenbehandlung nicht nur überwunden ist, sondern daß sich sogar eine starke Reaktion gegen dieselbe geltend macht. Sie beruht zu einem nicht geringen Teile auf den Fortschritten der Bronzetechnik. Die Erkenntnis der Natur dieses Materials führte den Künstler zunächst auf jene saubere dekorative Durchbildung des einzelnen, nicht weniger aber auch auf die knappe und magere Behandlung aller Formen, welche sich mit einem bestimmten Bewußtsein gegen alles Unsichere, Weiche und Verschwommene wie gegen alles Überschüssige einer laxen Auffassung richtet. So repräsentiert der Zeuskopf die Stufe eines strengen Archaismus in einer zu einseitigen Tendenz auf *ἰσχνότης* und *συστολή*, der gegenüber die beiden Frauenköpfe aus Kythera und in der Villa Ludovisi durch die Milderung der Einseitigkeit und die Ausgleichung der Gegensätze bereits wieder einen Fortschritt bezeichnen. Am Zeustypus selbst läßt sich ein ähnlicher Prozeß wenigstens in der Anlage eines Terrakottakopfes aus Olympia [III, Taf. 7, 4] verfolgen, wenn auch die Verwitterung der Oberfläche ein Urteil über die Ausführung im einzelnen nicht gestattet.

Daß sich an der bekannten Bronzestatue aus Piombino im Louvre (Rayet Milète Taf. 29; Br.-Br. Taf. 78) und an dem Bronzekopfe eines Jünglings aus Herculanum (Mon. dell' Inst. IX 18) [Collignon, Gesch. d. gr. Plastik I, Fig. 150] die Ansätze von weiteren Entwicklungen bemerken lassen, mag hier nur kurz berührt werden.

Wir kehren jetzt zu dem Marmorköpfchen von Meligu zurück, dessen Beurteilung trotz der zur Vergleichung herbeigezogenen Monumente noch immer manchen Schwierigkeiten unterworfen bleibt. Eine Marmorarbeit von so kleinen Dimensionen gestattet in keiner Weise eine so feine Durchbildung, wie etwa verhältnißmäßig ein Kopf in Lebensgröße aus dem gleichen Material oder selbst eine weit kleinere Bronze. Nicht minder schwierig erscheint es, bei einem isolierten, vom Körper losgelösten Köpfchen einen sicheren Maßstab zu gewinnen, ob gewisse Unvollkommenheiten auf Rechnung eines Mangels an Verständnis, einer handwerksmäßigen Ausführung, oder nicht vielmehr einer gewissen Sorglosigkeit und Flüchtigkeit zu setzen sind, die eben in der Kleinheit oder vielleicht in dem untergeordneten Zwecke des Ganzen eine gewisse Entschuldigung finden könnte. So sind an dem Köpfchen von Meligu jedenfalls die Ohren in ihrer zu hohen Stellung durchaus verfehlt und in der Ausführung ganz vernachlässigt; und dennoch würde es allem Anschein nach irrig sein, diesen Punkt besonders zu betonen und etwa zum Ausgangspunkte für die Beurteilung des Ganzen zu wählen. Richtiger wird es sein, uns daran zu erinnern, daß das Köpfchen mit der spartanischen Hochreliefstele das Kurze, Gedrungene der Gesamtanlage, etwas Überschüssiges in dem Volumen des Ganzen gemein hat. Zu dieser Schwere, die wir nicht mit der schwellenden Fülle z. B. des alten Athenekopfes von der Akropolis verwechseln dürfen, tritt das besondere Prinzip der Stilisierung, welches die Hauptmassen in größeren Flächen zusammenzuhalten bestrebt ist, in einen gewissen Gegensatz. An den spartanischen Flachreliefs spricht sich dieses Prinzip in einem knappen und scharfen Beschneiden der Massen in ihren Umrissen aus. An dem Köpfchen soll die natürliche Rundung des Schädels in der breiten und geebneten Vorderfläche der Stirn und in den rechtwinklig abfallenden Seitenflächen von Stirn und Wangen einem quadratischen Schema angenähert werden, aber nicht wie etwa bei einem runden Holzstamme durch Behauen der vier Seiten, sondern wie durch Zusammendrücken oder -pressen eines runden elastischen Körpers. Ebenso scheint das Gesicht in der Vorderansicht annähernd in den Rahmen eines Vierecks eingefügt, welches durch die viel zu hoch stehenden Ohren und die zu tief herabgerückten Ecken der Kinnladen markiert und oben durch die flache Bogenlinie des ungescheitelten Haares, unten durch das kurze, breit nach oben gedrückte Kinn begrenzt wird. Diesem Bau entsprechend verschwinden in der Profilansicht die Formen der Vorderseite fast ganz in der Verkürzung, während in dem wenig hoch gewölbten Schädel und in der geringen Gliederung des Nackens sich wiederum die Tendenz zu quadratischer Bildung geltend macht.

So tritt dieser Kopf nach seinen allgemeinen Verhältnissen in einen scharfen Gegensatz zu dem bronzenen Zeuskopfe von Olympia. Zu einem nicht geringen Teile mag derselbe auf die Verschiedenheit des Materials zurückgeführt werden. Man möchte behaupten, am Marmor sei von dem Stoffe möglichst wenig, nur das Notwendigste weggeschnitten worden, um die Formen ans Licht treten zu lassen, bei der Bronze habe es sich darum gehandelt, durch das schärfste Aus- und Abarbeiten die Formen auf das knappste Maß zu beschränken. Im Marmor finden wir statt der raffinïerten Stirnlöckchen eine wulstige, ungegliederte Masse; das Haar selbst ist nur mit dem Spitzeisen bearbeitet, als sollte es erst für eine durchgeführtere

Behandlung vorbereitet werden. Die Augenbrauen hat man in breitem und vollem Relief stehen lassen; der Augapfel tritt gerundet hervor und ist von dicken Augenlidern stark umrändert. Auch der Mund zeigt statt streng geschlossener vielmehr weiche und gerundete Lippen. Und dennoch läßt sich trotz dieser tastbaren Verschiedenheiten eine ebenso große Verwandtschaft nicht ableugnen. Sie zeigt sich nicht nur in der allgemeinen architektonischen Auffassung der Flächen, in der flachen Anlage und der scharfen oberen Begrenzung des Backenbartes, in dem Überfallen des Schnurbartes über denselben, sondern auch in den Formen des eigentlichen Antlitzes, namentlich in der Art, wie der Mund sich in die Flächen zwischen Wangen und Kinn einsetzt, auf der es beruht, daß in beiden Köpfen der untere Teil des Gesichtes etwas zusammengedrückt erscheint.

Freilich tritt darin, wie hier jede einzelne Form für sich entwickelt ist, wieder ein Gegensatz anderer Art hervor. Der Kopf des Zeus ist ein Götterkopf: nicht das vollendete Ideal des Zeus, aber doch ein Kopf, der nicht einfach der Wirklichkeit nachgebildet, sondern nach einer dem Künstler vorschwebenden Vorstellung in gewissen für das Bild des Gottes allgemein gültigen typischen Formen frei gestaltet worden ist. In dem Marmorköpfchen wird niemand das Bild eines Gottes suchen, schwerlich auch nur eine Darstellung aus der Heroenwelt voraussetzen. Es mag einem Weihgeschenke angehören, bei dem beabsichtigt war, das Bild einer wirklichen Person nach ihrer individuellen Erscheinung im Marmor wiederzugeben. Von einem Porträt im höheren Sinne mochte ein solches Bild ebenso weit entfernt sein, wie der Zeuskopf von einem wirklichen Götterideale. Nicht zu verkennen aber ist, daß der Blick des Auges, der, wenn die Ungleichmäßigkeit der Korrosion des Augapfels im Gipsabgusse nicht täuscht, durch Bemalung der Iris noch bestimmter fixiert war, die freundlichen Züge des Mundes und seiner Umgebung, die beim Nasenflügel beginnende Faltung der Wangen in demselben Maße individuell behandelt sind, wie beim Zeuskopfe das Typische der Auffassung vorwaltet. In diesem verhältnismäßig gelungenen Ausdrucke persönlichen Charakters ist es auch begründet, daß der Kopf bei längerer Betrachtung nicht verliert, sondern durch sein freundliches Naturell eine gewisse Anziehung auf den Beschauer auszuüben imstande ist. Wir gewinnen die Überzeugung, daß der Künstler sich von einem bestimmten Bewußtsein dessen leiten ließ, was er darzustellen im Sinne hatte, daß wir also wohl von einer gewissen Derbheit der Ausführung sprechen dürfen, nicht aber von einer rein handwerksmäßigen Behandlung, der ein künstlerischer Charakter nicht innewohne.

Überblicken wir schließlich noch einmal das gesamte Material, welches wir der Erörterung unterzogen, so hat es uns gedient, die stilistische Entwicklung in der Darstellung des menschlichen Kopfes innerhalb der Grenzen einer einzelnen, der peloponnesischen Schule von laxen Anfängen bis zur mittleren Stufe des Archaismus zu verfolgen, wobei sich außerdem ergab, daß diese Entwicklung hinsichtlich der Objekte der Darstellung sich nach zwei verschiedenen Zielen bewegte. In dem Kopfe der olympischen Hera, wie wir voraussetzen dürfen, einem der von Pausanias V. 16, 1 als ἁπλᾶ bezeichneten ἔργα, vermochte sich der Künstler von einfacher Nachahmung der Natur noch nicht loszumachen: ein nüchtern realistischer Grundzug geht durch die ganze Arbeit. Schon in dem aus einer Metallform genom-

menen Hochreliefkopfe verallgemeinern sich die Formen durch Unterdrückung einzelner realistischer Züge. Aber erst in dem bronzenen Zeuskopfe gelangt eine streng typische Auffassung der Formen innerhalb der Grenzen eines ausgeprägten Archaismus zum Durchbruch. Sie entwickelt sich sodann in der durch diese Grundlage gegebenen Richtung zu einem gemilderten Archaismus in dem Terrakottakopfe des Zeus, dem Marmorkopfe in Villa Ludovisi, dem bronzenen von Kythera bis zu dem Apollo in Louvre. Auf etwa gleicher stilistischer Linie mit dem bronzenen Zeuskopfe steht das Köpfchen von Meligu, nur daß hier im Gegensatz zu dem typischen das schon in der Hera vorhandene individuell porträtmäßige Element wieder stärker betont und zu bewußter und selbständiger Geltung erhoben wird. Die weitere Durchbildung desselben liegt in dem bronzenen Jünglingskopfe aus Herculanum vor. Da jedoch eine direkte Vergleichung durch die Verschiedenheit des Materials und nicht weniger des Lebensalters der dargestellten Person erschwert wird, so mag hier zum Schluß noch auf ein Marmorwerk, einen fast lebensgroßen Porträtkopf aus Olympia [III, Taf. 6, 1. 2] verwiesen werden, dessen anfangs versuchte Beziehung auf den von Pausanias (VI 17, 5) erwähnten Eperastos allerdings bereits wieder aufgegeben ist. Vergleichen wir den Ausdruck von Freundlichkeit in der Umgebung des Mundes und selbst darüber hinaus, der für den einen wie den anderen Marmorkopf so charakteristisch ist, so möchte man von einer Familienähnlichkeit sprechen, welche vorauszusetzen doch aller Grund fehlt. Um so mehr werden wir auf eine nahe künstlerische Verwandtschaft schließen müssen; und in der Tat erklären sich die Eigentümlichkeiten des angeblichen Eperastoskopfes am einfachsten durch die Annahme, daß in ihm die Anschauungen, welche in dem Köpfchen von Meligu erst in ihren Grundlagen gegeben sind, auf eine höhere Stufe der Ausbildung gehoben erscheinen, wie sie sich teils bei einer Ausführung in größerem Maßstabe und noch mehr bei einem in gleicher Richtung vorschreitenden Verständnis mit einer inneren Notwendigkeit ergeben mußte.

So bewegt sich die peloponnesische Kunst von gleichen Grundlagen ausgehend auf nebeneinander laufenden Wegen dem doppelten Ziele zu, vom Typischen zum Ideal und von einer individuellen Auffassung zu wirklicher Porträtbildung vorzudringen. Noch vor weniger als einem Jahrzehnt wäre es unmöglich gewesen, den Nachweis einer solchen Entwicklung auch nur ernsthaft ins Auge zu fassen. Wenn es jetzt gelungen ist, sie wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen festzustellen, so werden wir dabei nicht vergessen dürfen, welche Bedeutung im Zusammenhange einer systematischen Untersuchung auch so unscheinbare Arbeiten gewinnen, wie das Köpfchen von Meligu, das den Ausgangspunkt der vorstehenden Erörterungen bildete.

Über das Alter der aiginetischen Bildwerke.*)

(1867.)

Als eine der ersten wissenschaftlichen Aufgaben, die sich mir als Archäologen hier in München darboten, mußte ich es notwendig betrachten,

*) Sitzungsber. d. B. Akad. d. W., philos.-philol. Cl., 1867, S. 1–27. Vorgetragen in der Glyptothek am 4. Mai 1867. [Vgl. Abb. bei Brunn-Bruckmann T. 23—28; 121.]

mir über den Wert und die Bedeutung der in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I. vereinigten antiken Kunstdenkmäler ein selbständiges Urteil zu bilden und namentlich zu fragen, bis zu welchem Grade der Nutzen, den die Wissenschaft aus ihrer Betrachtung zu ziehen vermöge, durch die bisherigen Untersuchungen bereits erschöpft sei. Ein flüchtiger Blick auf das, was seit Gründung der Glyptothek über dieselben von einzelnen Arbeiten veröffentlicht worden ist, mußte die Vermutung erregen, daß hier noch manches zu tun übrig bleibe; und diese Vermutung erwies sich mir im Angesichte der Monumente bald als nur zu begründet; es zeigte sich, daß gerade die bedeutendsten unter ihnen fast durchgängig einer erneuten Prüfung bedurften. Beginnen wir bei denjenigen Werken, auf deren Besitz stolz zu sein München vorzugsweise Ursache hat, den aiginetischen Giebelgruppen, und stellen die einfachste Frage: welcher Zeit dieselben angehören, so müssen wir gestehen, daß dieselbe noch keine allseitig befriedigende und überzeugende Beantwortung gefunden hat. Ebensowenig darf die Frage nach dem Verhältnis dieser aiginetischen Skulpturen zu denen anderer altgriechischer Kunstschulen als hinlänglich ergründet betrachtet werden. Andere Fragen knüpfen sich an die Aufstellung und Anordnung wenigstens der einen minder gut erhaltenen unter den beiden Giebelgruppen. Sie sehen also, daß die Aigineten allein mehr Stoff zur Erörterung darbieten, als sich in der einem kurzen Vortrage zugemessenen Zeit erschöpfen läßt, und ich werde mich daher für heute auf die erste der oben berührten Fragen, nämlich die nach dem Alter dieser Bildwerke, beschränken.

Unberücksichtigt werden wir die extremsten Ansichten lassen dürfen. Denn niemand wird mit Roß (Königsreisen I S. 147) über Pisander und die dreißiger Olympiaden, ja noch weiter zurückgehen wollen. Selbst die Ansicht Meyers (Gesch. d. Kunst II S. 36), der diese Skulpturen etwas früher als um Ol. 65 [520 v. Chr.] setzte, findet heutzutage schwerlich noch einen Verteidiger. Andererseits wird niemand mit Hirt (in Wolfs lit. Anal. II 191), obwohl dieser einen wichtigen Punkt richtiger und schärfer als andere betont hat, bis in die achtziger Olympiaden herabsteigen mögen, indem der Verlust der Selbständigkeit Aiginas, Ol. 80, 3/4 [458/57 v. Chr.], auch für die Ausführung der Giebelgruppen einen positiven terminus ante quem darbietet. Trotzdem bleibt immer noch ein Schwanken zwischen zwei Ansichten, von denen die eine sich etwa für die Mitte der sechziger Olympiaden entscheidet, die andere für die unmittelbar auf die Perserkriege oder die Schlachten von Salamis und Plataeae folgende Zeit: also ein Schwanken von 40—50 Jahren. Wir werden zunächst fragen, welche Gründe von beiden Seiten ins Feld geführt werden, und zwar nach Anleitung der letzten eingehenderen Besprechung der Frage von Overbeck in der Zeitschrift für Altertumswissensch. 1856, S. 409 ff.

Overbeck, der für die ältere Zeit stimmt, möchte zuerst die Architektur des Tempels geltend machen, die nach Cockerell, Bröndsted und Klenze älterer dorischer Art sei und den Pästaner Tempeln näher stehe als z. B. dem sogenannten Theseion. Allein, sofern dies auch wirklich der Fall sein sollte, so bleibt doch immer noch die Frage, ob nicht unmittelbar vor der Entwickelung des spezifisch attischen Dorismus am Theseion die ältere Weise dieses Stils in Aigina noch in voller Geltung bestehen konnte. Außerdem aber ist bis heute die Chronologie der Architektur noch weit

schwankender, als die der Plastik, und es mag hier genügen, auf das Urteil Sempers (Der Stil II S. 432) hinzuweisen, welcher an dem Tempel zu Aigina eigentümliche Übergangsformen aus keineswegs früher Zeit bemerkt. Jedenfalls müssen wir bekennen, daß die Zeit der Architektur durchaus noch nicht so sicher festgestellt ist, um aus ihr für das Alter der Skulptur bestimmte Folgerungen ziehen zu können.

Aber der Tempel soll nach Herodot 3, 59 schon Ol. 64, 2 vorhanden gewesen sein, indem die Schiffsschnäbel der Kydonier damals an demselben aufgehängt worden seien. Die Worte lauten: *τὰς πρώρας ἠκρωτηρίασαν καὶ ἀνέθεσαν ἐς τὸ ἱρὸν τῆς Ἀθηναίης ἐν Αἰγίνῃ.* Auch dieser Wortlaut bietet wiederum für die aufgestellte Behauptung keinen hinlänglichen Beweis. Das *ἱρὸν* bedingt nicht notwendig die Existenz des noch jetzt in seinen Ruinen vorhandenen Tempels: zahlreiche Beispiele lehren uns, daß an alten Göttersitzen und Kultusstätten häufig erst später größere säulengeschmückte Tempel errichtet wurden. — Aber selbst angenommen, daß der Tempel Ol. 64, 2 [523 v. Chr.] im Architektonischen vollendet dastand, so, gesteht Overbeck selbst ein, „ist damit allerdings noch nicht gesagt, daß er zu derselben Zeit bereits in seinem vollen plastischen Kosmos geprangt habe; denn es liegen Tatsachen vor, daß Tempel erst geraume Zeit nach ihrer architektonischen Vollendung ihren plastischen Schmuck erhielten und namentlich die Giebelgruppen, welche nicht integrierende Teile des Baues als solchen ausmachten“ (S. 405). Freilich fügt er sofort hinzu: „Es ist aber gegen alle Geschichte anzunehmen, daß ein Tempel seinen plastischen Schmuck erst 12 Olympiaden, in runder Summe 50 Jahre nach der Vollendung seines Baues unter völlig veränderten Verhältnissen erhalten habe, falls nicht bestimmte und besondere Tatsachen vorliegen, welche dies für einen Ausnahmefall wahrscheinlich machen.“ Dagegen bemerke ich, daß der Neubau des delphischen Tempels um Ol. 60 [540 v. Chr.] begann; ob die Architektur bald vollendet wurde, wissen wir freilich nicht, wohl aber, daß er seinen plastischen Schmuck erst gegen Ol. 90 [420 v. Chr.] erhielt. Der Tempel des Zeus zu Olympia wurde aus der Beute eines Ol. 52 [572 v. Chr.] erfochtenen Sieges erbaut; ob sofort, ist freilich auch hier ungewiß: der Giebelschmuck aber fällt in die Zeit der Anwesenheit des Phidias um Ol. 86 [436 v. Chr.] (vgl. meine Kstlgesch. II 369 und 380). Angesichts dieser Langsamkeit bei den beiden berühmtesten nationalen Heiligtümern der Hellenen wäre also an den 12 Olympiaden in Aigina kein besonderer Anstoß zu nehmen, und auch in der allgemeinen politischen Lage, auf welche Overbeck hinweist, vermag ich einen solchen keineswegs zu finden. Mag immerhin die höchste Blüte Aiginas zwischen Ol. 60—70 oder 72 fallen: bei Salamis ist die Zahl der aiginetischen Schiffe allerdings nur 30 neben 180 athenischen, aber mit dieser Zahl übertrafen sie nächst den Korinthern alle einzelnen Kontingente der übrigen Bundesgenossen und hatten außerdem noch andere gerüstet zum Schutze ihrer Insel zurückgelassen (Herod. VIII 46). In der Schlacht selbst aber ward ihnen der Preis der Tapferkeit zuteil (ib. 93): es fehlte ihnen also nicht einmal ein äußerer Anlaß, in dieser Zeit an reichere Ausschmückung eines Tempels zu denken. Ja, durch einen solchen Zusammenhang würde sich erst recht begründet erweisen, worauf Overbeck für seine Ansicht großen Wert legt, daß „in beiden Gruppen die Absicht, aiginetisches Heldentum zu feiern, so augen-

fällig wie irgend etwas in antiker Kunstkomposition" sei. Die Beziehung auf die Perserkriege, welche namentlich O. Müller in dem persischen Kostüm des Paris hat finden wollen, können wir allerdings gern preisgeben. Aber denken wir uns die Aufgabe so gestellt, daß die Aristeia der Aigineten bei Salamis durch eine mythische Parallele illustriert werden sollte, so gab es gewiß keine bessere, als ihre hervorragendsten auch von der Poesie bei ähnlichen Anlässen hochgefeierten Taten in den troischen Kämpfen. Zum mindesten aber liefern die in den Gruppen dargestellten Gegenstände für eine frühere Ausführung durchaus keinen Beweis.

Um aber noch einmal auf die politische Seite der Frage zurückzukommen, so scheint der starke Widerstand, den die Aigineten schließlich noch den Athenern leisteten, darauf hinzudeuten, daß der Verlust ihrer Selbständigkeit nicht sowohl durch inneren Verfall, als durch das gewaltige Anwachsen der rivalisierenden athenischen Macht herbeigeführt wurde. — Überhaupt aber glaube ich, daß man hier wie in anderen Fällen aus allgemeinen politischen Verhältnissen zu viel für die Entstehungszeit einzelner Kunstwerke hat folgern wollen. Der ganze Tempel zu Aigina war 94′ lang und 45′ breit, also etwa noch einmal so groß als der Saal, in dem jetzt die Statuen aufgestellt sind. Weshalb müssen wir annehmen, daß ein Bau von solchen gar nicht bedeutenden Dimensionen nur in der Zeit der höchsten politischen Blüte ausgeführt werden konnte? weshalb, frage ich, wenn wir namentlich bedenken, daß es sich nicht etwa um einen Luxusbau, wie bei einem Museum handelte, sondern um einen gottgeweihten Tempel? Verursachte denn ein solcher Tempel mehr Kosten als eine mäßige romanische oder gotische Kirche, wie sie im Mittelalter zu hunderten in mittleren, ja in kleineren Städten errichtet wurden?

In den bisher erörterten Punkten ist also für die Entstehung der Gruppen in der Mitte der sechziger Olympiaden kein entscheidender Grund gegeben, allerdings aber auch noch nicht für die siebziger.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die aiginetische Kunstgeschichte! Overbeck zieht hier eigentlich nur zwei Künstler in Betracht: Kallon und Onatas, deren Blüte er ohne weiteres in die sechziger Olympiaden setzt. Mag nun auch der erstere schon vor Ol. 70 gearbeitet haben, so zeigt doch, abgesehen von der schwierigen Streitfrage über die amyklaeischen Dreifüße, die Parallelisierung mit Kanachos und Hegesias und indirekt mit Kritios und Nesiotes, daß seine Tätigkeit sicher in die siebziger Olympiaden hineinreicht. Das eine positive Datum über Onatas, welches auf Ol. 78, 2—3 [467—466 v. Chr.] führt, vermag Overbeck allerdings nicht zu bestreiten; aber indem er andere wahrscheinliche, wenn auch nicht ganz so positive Angaben ignoriert, die nahe an diese Zeit heranrücken, soll jenes Datum in das höhere Alter des Künstlers, seine Blüte aber doch eigentlich in die sechziger Olympiaden fallen: ich meine, wo für diese frühe Zeit gar kein Zeugnis vorliegt, seine Schulzeit vielleicht, seine Blüte aber sicher nicht. Betrachten wir dazu auch noch die anderen aiginetischen Künstler, von dem älteren Smilis abgesehen: Glaukias, Anaxagoras, Simon, Ptolichos gehören ganz sicher, Synnoon wahrscheinlich in die siebziger Olympiaden; und wir kennen also keinen einzigen aiginetischen Künstler, dessen Blüte mit positiver Gewißheit in die sechziger gesetzt werden könnte. Wollen wir also hieraus eine allgemeinere Folgerung ziehen, so kann sie nur dahin lauten,

daß die höchste politische Blüte Aiginas zwischen Ol. 60 und 70 fallen mag, daß aber die Blüte der aiginetischen Kunst erst eine Folge der politischen ist und den siebziger Olympiaden angehört.

Die Frage, ob die ganze Natur der künstlerischen Aufgabe in den Giebelgruppen uns durchaus auf Onatas als Urheber derselben hinweisen muß, verliert daher für die Zeitbestimmung zunächst ihre Bedeutung. Denn auch bei ihrer Bejahung würden die Verteidiger der älteren Zeit nichts gewinnen, wie auf der anderen Seite sich ebensowenig behaupten läßt, daß nur Onatas und erst nach Ol. 75 solche Werke erfunden haben könnte.

Das Resultat aller dieser Erörterungen ist also rein negativ, daß wir auf diesem Wege nicht zum Ziele gelangen können. Bleiben uns denn aber gar keine weiteren Mittel zu einer positiveren Entscheidung? Ich antworte: allerdings, wir besitzen ja die Werke selbst. Aber, werden Sie fragen, ist denn die Betrachtung der Werke so vernachlässigt worden, daß aus ihr jetzt noch ganz neue Resultate zu hoffen wären? Beruhen die verschiedenen Ansichten über die Zeit nicht im Grunde doch auf bestimmten Ansichten über die stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Werke, wie z. B. auf der Beobachtung des scheinbaren Widerspruchs in der Behandlung der Köpfe und der Körper? Haben endlich die Aigineten nicht das Glück gehabt, daß sie bald nach ihrer Entdeckung von Martin Wagner mit scharfem Blicke gemustert und in ihren künstlerischen Eigentümlichkeiten analysiert worden sind, wie wenig andere Skulpturen? Ich leugne das in keiner Weise. Die Beobachtungen, welche Wagner angesichts der Monumente aufgezeichnet hat, sind allgemein als vortrefflich anerkannt, und sie verdienten es, daß sie überall, wo von den Aigineten in eingehender Weise die Rede gewesen ist, stets mehr oder minder ausführlich wiederholt worden sind. Gerade dieses Glück aber einer, ich möchte sagen, kanonischen Feststellung einer Reihe von Tatsachen noch vor dem allgemeinen Bekanntwerden der Monumente selbst hat wieder den Nachteil gehabt, daß man auf eine solche Autorität hin die formell-stilistische Untersuchung als abgeschlossen zu betrachten sich berechtigt glaubte. Aber bedenken wir nur, daß Wagner seine Bemerkungen niederschrieb vor und während der Restauration, den vielfach fragmentierten Werken gegenüber, die wohl eine Prüfung des einzelnen gestatteten, aber diejenige klare Übersicht, welche zur Beurteilung allgemeinerer Fragen erforderlich ist, wesentlich erschweren mußten. Bedenken wir ferner, daß die einzelne noch so vortreffliche Beobachtung einer Tatsache doch nur ein Element abgibt zur Feststellung eines historischen Urteils und daß der Grund der einzelnen Tatsache häufig erst aus dem allgemeineren Prinzip erkannt zu werden vermag. Bedenken wir endlich, wie wenig damals bei dem Mangel anderer zur Vergleichung geeigneter archaischer Werke das Auge für eine historische Beurteilung archaischer Formeigentümlichkeiten und Unterschiede vorgebildet sein konnte. Würde es da nicht ein Armutszeugnis für die heutige Wissenschaft sein, wenn sie nach Verlauf eines halben Jahrhunderts nicht imstande sein sollte, sowohl im einzelnen manches näher nnd schärfer zu bestimmen als auch unter veränderten und erweiterten Gesichtspunkten aus der Betrachtung des einzelnen andere und bestimmtere Folgerungen zu ziehen? Wir werden den Versuch schon wagen dürfen, auf der Basis der Wagnerschen Beobachtungen über

dieselben hinauszugehen, um dadurch für die Bestimmung der Zeit eine neue Grundlage zu gewinnen.

Soll ich aber sofort den entscheidenden Punkt bezeichnen, auf den wir vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit zu lenken haben, so ist es der, daß die Wagnerschen Bestimmungen der Stileigentümlichkeiten fast durchgängig nur auf die eine vollständiger erhaltene westliche oder hintere Gruppe Anwendung finden, während die minder erhaltene östliche vielfach abweichende Erscheinungen darbietet. Eine gewisse Verschiedenheit der Hand in einzelnen Figuren erkannte bereits Wagner selbst an. Aber der noch nicht hinlänglich geordneten Masse der fragmentierten Werke gegenüber konnte der Umfang und die Bedeutung dieser Erscheinung noch nicht hinlänglich gewürdigt werden. Andere, und unter ihnen namentlich Hirt (S. 191), betonten das Verhältnis schon schärfer, aber gelangten nicht dazu, die richtigen Konsequenzen daraus zu ziehen.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des einzelnen und beginnen wir nicht mit den organischen Formen der Menschengestalt, sondern mit den Gewändern, so ist es vollkommen richtig, wenn Wagner (S. 91) offenbar im Hinblick auf die Minerva und den Chiton des Teukros die Behandlung derselben als ganz konventionell bezeichnet. Sie sind entweder eng und „sehr knapp anliegend, besonders an den Schenkeln und Beinen", zuweilen auch, besonders auf der Rückseite der Figuren, straff angezogen, oder in künstliche, fast gepreßte Falten gelegt, die steif herabfallen. Von der Gewandung der Minerva des vorderen Giebels ist leider nur ein kleines mit dem linken Fuße zusammenhängendes Fragment erhalten; aber selbst daran sehen wir, daß der Stoff nicht wie an der anderen Figur durch das Vortreten des Fußes flach gespannt ist, sondern in Falten herabfällt, die gewissermaßen flache Kannelierungen bilden. Über das Untergewand aber, welches der Herakles des vorderen Giebels unter dem Harnisch trägt, bemerkt Wagner selbst bei der Einzelbeschreibung der Figur (S. 51), daß es „nicht in dem konventionellen altgriechischen Stil gefaltet ist, sondern beinahe ohne alle Falten"; d. h. auch hier liegt es nicht eng und straff an, sondern es ist in leichten Wellenlinien über das Nackte gelegt und nur an der Seite zieht es sich einmal zu schärferen Falten zusammen. Lehrreich sind auch die wenigen Zipfel, die an der rechten Schulter über und unter dem Arme zum Vorschein kommen: während beim Teukros das Untergewand knapp am Harnisch ganz gerade abgeschnitten ist, erscheint hier die konventionelle Behandlung recht absichtlich aufgegeben und es tritt dafür, wenn auch mit einer gewissen Bescheidenheit, doch deutlich das Streben hervor, die Natur des Stoffes sowohl als die darunter liegende Körperform zur Geltung kommen zu lassen und mit Rücksicht auf diese beiden Faktoren das einzelne durchzubilden. — Wie hoch oder wie gering wir nun jede dieser Verschiedenheiten für sich anschlagen mögen: so viel werden wir immer zugestehen müssen, daß das frühere Prinzip des Konventionellen in seiner Strenge und Allgemeingültigkeit gebrochen ist, wenn wir auch bei dem Mangel größerer Gewandmassen nicht genau zu bestimmen vermögen, bis zu welchem Grade ein neues Prinzip bereits überall Geltung erlangt hat und konsequent durchgeführt worden ist.

Vorzugsweise lange pflegt sich das Konventionelle in der Behandlung des Haares zu erhalten. Und betrachten wir dasselbe in der vorgebeugten

nackten Gestalt des Ostgiebels, so wüßte ich kaum anzugeben, wodurch es sich von dem der Figuren der anderen Gruppe unterschiede. Denn daß es nicht lang auf den Rücken herabfällt, sondern in einer zierlichen Flechte um das Hinterhaupt gelegt ist, kann doch nicht als ein prinzipieller Gegensatz im Stil geltend gemacht werden. Am Kopf des Herakles aber und des Sterbenden (wie ich diese Figur zur Unterscheidung von der rücklings niedergestürzten bezeichnen will), sowie an einem dritten isolierten Kopfe dieses Giebels ist vom Haupthaar gar nichts sichtbar; an der Minerva war es besonders angesetzt und ist verloren gegangen. So würden wir auf eine weitere Vergleichung verzichten müssen, wenn uns nicht der Bart des Sterbenden dazu Gelegenheit böte, der mit dem einzigen am anderen Giebel erhaltenen Barte des Aineas (Hektor) in einem scharfen Gegensatze steht. Dieser letztere hat etwas Dürftiges und ich möchte sagen Unselbständiges, indem er sich höchstens an der Kante des Kinnbackens und des Kinns etwas schärfer markiert, sonst aber, soweit sich bei der Korrosion der Oberfläche urteilen läßt, nicht einmal in der Ausführung des einzelnen zu einer bestimmten Formgebung gelangt ist. Der Bart des Sterbenden dagegen hat in der ganzen Anlage etwas Breites, Volles, Massiges und im Wuchs Energisches; und wenn auch mit Ausnahme des Schnurrbartes, der sich in bestimmter Weise loslöst, die übrige Masse nicht weiter im einzelnen gegliedert ist, so gewährt doch die Modellierung der Flächen und deren Begrenzung einen deutlichen Begriff von dem ganzen Wachstum. Die Angabe der Haare auf der Oberfläche aber, wenn sie auch noch etwas gleichmäßig und schüchtern erscheint, deutet doch die etwas straffe Textur derselben nicht ohne Geschick an und hat die maccaroni- und schneckenartige Bildung der Haare in der westlichen Gruppe schon völlig überwunden. Wir dürfen wohl behaupten, daß ein solcher Bart an einer der Figuren jenes Giebels uns durchaus disharmonisch erscheinen müßte; denn um zu voller Freiheit zu gelangen, würde es nicht mehr eines völlig veränderten Prinzips bedürfen, sondern sie würde sich schon durch nicht sehr bedeutende Modifikationen in der Ausführung erreichen lassen. — Nicht übersehen wollen wir auch die wenigen Andeutungen der Löwenmähne auf dem Haupte des Herakles. Je länger sich gerade bei den Mähnen verschiedener Tiere eine konventionelle oder architektonische Stilisierung in der Kunst erhielt, um so mehr Wert werden wir darauf legen dürfen, daß hier eine naturgemäßere Bildung erstrebt und wenigstens teilweise erreicht ist.

Wir wenden uns sofort zu den Formen der Köpfe und hören zunächst, was Wagner (S. 93) zu ihrer Charakteristik sagt: „Die Augen sind sehr hervorliegend, ein wenig in die Länge gezogen, mitunter etwas chinesisch gestellt. — Der Mund hat starke hervorspringende Lippen mit scharfen Rändern; auch sind bei einigen die Mundwinkel etwas in die Höhe gezogen, welches ihnen einen Anschein von lächelnder oder grinsender Miene gibt. — Die Nasen und Ohren haben in ihrer Form nichts Ausgezeichnetes, letztere aber sind mit der größten Wahrheit und ganz besonderem Fleiße ausgeführt und bearbeitet. Das Kinn ist etwas stark und voll, so daß der Teil von der Nase bis zum Ende des Kinns in dem Verhältnisse zu den übrigen Gesichtsteilen um ein Beträchtliches zu groß ist.“ — Alle diese Bemerkungen haben ihre volle Richtigkeit bei dem westlichen Giebel und zum Teil auch noch bei dem vorgebeugten Jünglinge des östlichen. Aber

ganz anders stellt sich das Verhältnis beim Kopfe des Herakles und des Sterbenden und dem schon einmal erwähnten isolierten Kopfe. Die Verschiedenheit tritt uns sofort bei den für das Ganze unwesentlichsten Teilen, nämlich bei den Ohren, in sehr eigentümlicher Weise entgegen. Am westlichen Giebel sind sie von mäßiger Größe, richtig gebildet, aber etwas leblos und wie äußerlich angeheftet; am östlichen erscheinen sie fast etwas verkümmert, im einzelnen mehrfach unregelmäßig; aber die schärfere Berücksichtigung der knorpeligen Substanz, aus der das Ohr hauptsächlich besteht, verleiht den Ausdruck größeren, mehr organischen Lebens. — In dem Gesamtverhältnis der Gesichter läßt sich eine gewisse Kräftigkeit der unteren Partien auch in den Köpfen des Ostgiebels nicht leugnen; doch darf dieselbe wohl als ein ziemlich allgemeines Kennzeichen der älteren einigermaßen strengen Kunstrichtung auch außerhalb der Schule von Aigina, z. B. in manchen der großartigsten Vasenbilder gelten. In den Köpfen des Ostgiebels ist aber das von Wagner bemerkte Mißverhältnis dadurch gemildert, daß die „etwas kleinlichte“ Nase hier wieder mehr in ihre natürlichen Rechte eingesetzt erscheint, teils an sich, teils durch eine andere Stellung der sie umgebenden Teile. Die „etwas chinesisch gestellten Augen“ sind nämlich in die durch den Stirnknochen und das Nasenbein gebildeten Ecken schärfer hinein- und mit ihren inneren Winkeln etwas mehr nach oben gerückt. Dadurch erscheint die Nase nicht nur kräftiger, sondern sie verlängert sich auch nach oben, indem der Stirnknochen sich nicht mehr von beiden Seiten nach der Nase zu herabsenkt, sondern beide Augen in einem mehr einheitlichen flachen Bogen überspannt. Wenn nun aber die chinesische Stellung der Augen dadurch aufgegeben war, daß die durch beide Augen laufende Querachse nicht einen gesenkten Bogenabschnitt, sondern eine gerade Horizontale beschreibt, so konnte natürlich auch der Mund nicht seine mit den Winkeln nach den Ohren gerichtete Stellung behaupten, sondern mußte ebenfalls zu der naturgemäßeren Horizontale zurückkehren. So ist es namentlich beim Herakles der Fall, während beim Sterbenden, wie wir bald sehen werden, bestimmte Verhältnisse gewisse Modifikationen nötig machten. Das ganze System der Formen ist also von Grund aus verändert. Wollen wir uns aber den Erfolg dieser Veränderungen klarmachen, so denken wir uns einmal den Kopf des Herakles losgelöst nicht nur von seinem Körper, sondern aus dem ganzen Zusammenhange der aiginetischen Gruppen, so daß wir von seiner Herkunft keine Kunde hätten: ich möchte alsdann behaupten, daß ohne den Anhalt äußerer Gründe wohl kaum jemand wagen würde, ihn wieder in den Zusammenhang derselben einfügen zu wollen. Man würde eine gewisse Strenge der Behandlung anerkennen; aber die für die Westgruppe in gewissem Sinne berechtigte Behauptung, daß die Köpfe hinter der Vortrefflichkeit der Körper zurückstehen, würde man im Angesicht dieses Kopfes nicht wiederholen dürfen.

Nicht minder lehrreich ist der Kopf des Sterbenden, indem er uns von der Form auf das Gebiet des Ausdrucks hinlenkt. Darüber bemerkt Wagner im allgemeinen (S. 94): „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich und scheinen insgesamt leibliche Brüder und Schwestern zu sein, ohne den geringsten Ausdruck von Leidenschaft; zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Gottheit und Menschheit ist nicht der geringste

Unterschied zu bemerken." Dieses Urteil vermag ich allerdings nicht einmal für den Westgiebel als völlig zutreffend anzuerkennen. Denn man vergleiche nur den Anflug von Weichlichkeit im Kopfe des Paris und den schmerzhaft verzogenen Mund des Gefallenen in der Ecke links vom Beschauer, und man wird zugeben müssen, daß sich zwar nicht bewegte Leidenschaft, aber doch eine Verschiedenheit des Ausdrucks bestimmt erkennen läßt, allerdings nur in leisen Andeutungen, die erst ein in dem allgemeinen altertümlichen Typus heimisch gewordenes Auge zu unterscheiden lernen wird. Immerhin indes mag hier eine gewisse Gemeinsamkeit des Grundtypus selbst hinsichtlich des Ausdrucks zugegeben werden. Gerade diese gemeinsamen Züge fehlen aber bei dem Sterbenden des Ostgiebels. Die Mundwinkel sind allerdings etwas verzogen: aber etwa zu dem sogenannten aiginetischen Lächeln? Wahrlich nicht; vielmehr ist es der Schmerz, durch den jeder Zug bedingt erscheint. Wie wir bei durchdringendem Schmerze weniger durch die Mitte des Mundes atmen, als daß wir die Zähne schließen und zu beiden Seiten die Luft einziehen und ausstoßen, so ist es auch hier: die Spitzen der Lippen sind leise auseinander nach oben und unten, die Lippen selbst aber scharf nach den Seiten zu angezogen, so daß in der Öffnung die Zähne sichtbar werden, außerdem aber die Falte, welche von den Nasenflügeln aus den Mund umzieht, scharf markiert hervortritt. Im Auge ferner ist die Tränendrüse größer und schärfer ausgebildet als an irgend einem der übrigen Köpfe, und der ebenfalls zusammengezogene Blick scheint gewissermaßen erstarren zu wollen. In allen diesen Zügen tritt uns also bereits eine breite Entfaltung psychologischen Ausdrucks entgegen, die auf ein wesentlich anderes Bildungsprinzip hinweist, als wir in den leisen Anklängen des anderen Giebels wahrzunehmen vermochten.

Unser Auge wird sich nun allmählich schon geschärft haben, so daß wir jetzt auch in den Körpern, ihrer Proportion, Bildung und Form leicht bedeutende Unterschiede wahrnehmen werden. Wir beginnen wieder mit den Wagnerschen Beobachtungen: „In Hinsicht auf Proportion sind diese Figuren im allgemeinen schlank, etwas schmal von Hüften, die Beine eher etwas zu lang als zu kurz . . . Die Stellungen sind natürlich, oft ganz eigen, manchmal auch etwas gezwungen oder verdreht. . . . Indessen herrscht durchgängig sehr viel Leben in den Bewegungen, obschon ich sie nicht ganz frei von einem gewissen Anschein von Steifheit sprechen kann" (S. 90). „Die Leiber sind etwas schmal über den Hüften, und die Anzeige der Rippen und der gesägten Muskel (*dentati*) ein wenig mager und kleinlicht, sonst aber ganz von der gewöhnlichen Form, einige wenige Sonderbarkeiten und Eigentümlichkeiten abgerechnet . . . Die Arme haben nichts Ausgezeichnetes oder von der gewöhnlichen Form Abweichenden, als daß sie vielleicht eher etwas zu kurz als zu lang scheinen . . . Die Beine sind schlank und wohlgestaltet . . ." (S. 96—98). — Auch hier werden wir wieder die Richtigkeit dieser Bemerkungen für den westlichen Giebel vollkommen zugeben. Aber vergleichen wir nun einmal den Telamonier Aias mit dem Hauptkämpfer des östlichen Giebels, namentlich an der weniger von der Zeit angegriffenen Rückseite, vergleichen wir auch den Teukros mit dem Herakles, so werden wir sofort an den Figuren der Ostseite eine größere Breite und Kräftigkeit anerkennen müssen und auch in den Proportionen besonders der Oberarme und Schenkel manchen Wechsel und Fortschritt zu

größerer Richtigkeit wahrnehmen. Vor allem wird uns aber die Gestalt des Sterbenden wieder den bedeutendsten Eindruck machen. Wo ist hier von Schlankheit, Schmalheit, von Magerkeit, Kleinlichkeit die Rede? Die ganze Gestalt hat allen anderen gegenüber etwas Wuchtiges und Massiges: die Anlage ist breiter und kräftiger; die Muskeln sind voller und schwellender, und bei aller Vortrefflichkeit in der Ausführung des anderen Giebels werden wir doch hier zuerst an den Begriff lebendigen, saftigen Fleisches erinnert. Von sehr wesentlicher Bedeutung ist hierbei endlich die ganze Behandlung der Oberfläche des Körpers in ihren Einzelheiten. Allerdings ist auch an den Körpern der Westseite hin und wieder eine Ader sichtbar, aber doch nur ausnahmsweise; und wenn dies an dem rechten Arme des gefallenen Achilles in viel reicherem Maße der Fall ist, so möchte vielleicht die Vermutung gestattet sein, daß derselbe von der entsprechenden Figur des Ostgiebels herstamme und nur wegen seiner gleichen Haltung hier zur Ergänzung benutzt worden sei. An dem Gefallenen des Ostgiebels tritt uns dagegen ein vollständiges System der Adern entgegen, das einen Fortschritt zur Voraussetzung haben mußte, wie er von Plinius (34, 59) dem Pythagoras von Rhegion, einem Zeitgenossen des Myron, beigelegt wird: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius. Endlich aber ist der Charakter der Haut als einer in seiner Textur von den Muskeln und Adern verschiedenen Substanz an einigen Stellen in bestimmter Weise hervorgehoben: an der rechten Achsel erscheint sie durch die mechanische Zusammendrückung der darunter liegenden Muskeln scharf gebrochen; am Bauch aber zur Seite des Nabels ist sie durch die besondere Lage des Körpers zu einigen sehr naturalistischen Falten gewissermaßen übereinandergeschoben.

So ließen sich bei genauerer Untersuchung vielleicht noch weitere Unterschiede im einzelnen feststellen, z. B. daß an den Füßen im östlichen Giebel die zweite und dritte Zehe nicht mehr, wie im westlichen, von gleicher Länge gebildet sind; wodurch indessen nicht ausgeschlossen wird, daß in manchen Besonderheiten beide Giebel recht wohl miteinander übereintreffen dürfen, indem innerhalb einer und derselben Kunstschule gewisse typische Stileigentümlichkeiten mehr oder minder lange festgehalten zu werden pflegen. Es ist aber für jetzt nicht mein Zweck, eine vollständige Analyse aller Einzelheiten zu geben, sondern zunächst nur den Beweis zu liefern, daß sich zwischen beiden Gruppen Unterschiede finden, die sich nicht einfach als Unterschiede der Hand in der Ausführung bezeichnen lassen, sondern die auf einer Verschiedenheit im Prinzip der ganzen Auffassung der Form beruhen. Wenn ich also im allgemeinen nur noch darauf hinweise, daß auch der „gewisse Anschein von Steifheit" oder sagen wir, die streng metrische Schärfe in den Stellungen der Figuren der Westgruppe in dem östlichen Giebel mehrfach einem etwas mehr rhythmischen Flusse der Bewegungen gewichen ist, so werden für den bezeichneten Zweck die bisherigen Ausführungen wohl hinreichen.

Was beweisen uns aber dieselben für die Hauptfrage, die uns hier beschäftigen sollte, für die Frage nach der Entstehungszeit dieser Bildwerke? Etwa gar, daß beide Gruppen aus verschiedenen Zeiten stammen sollen? Das hat noch niemand behauptet und würde von vornherein als eine sehr unwahrscheinliche Annahme bezeichnet werden müssen. Solange nicht sehr gewichtige Gründe dagegen geltend gemacht werden können, werden wir

an der Gleichzeitigkeit nicht zweifeln dürfen. Fragen wir also zunächst, zu welchen Folgerungen die schon von anderen bemerkten, aber nicht so scharf betonten Unterschiede Anlaß gegeben haben. Da hören wir denn, daß die einen dem westlichen mehr erhaltenen Giebel als in sich vollendeter den Vorzug geben, die anderen dagegen sich zugunsten des östlichen entscheiden, und wir werden sogar zugeben dürfen, daß sich unter gewissen Gesichtspunkten für beide Ansichten gewisse nicht verächtliche Gründe anführen lassen. Wenn freilich die einen den westlichen Giebel dem Lehrer, den östlichen dem Schüler beilegen, die anderen oder wenigstens der eine Cockerell (S. 337) dieses Verhältnis geradezu umkehren will, so wird ein solcher Widerspruch nicht bestehen bleiben dürfen, sondern er wird notwendig gelöst werden müssen; und er wird sich lösen lassen, wenn wir nur von den einzelnen Erscheinungen auf die sie bestimmenden Ursachen zurückgehen und uns aus ihnen ein lebendiges Bild von der Individualität der an den beiden Giebeln beschäftigten Künstler zu entwerfen versuchen.

Ein Punkt wird nach den bisherigen Erörterungen wohl keines Beweises mehr bedürfen: daß nämlich die am östlichen Giebel hervorgehobenen Eigentümlichkeiten prinzipielle Fortschritte bezeichnen, die sich erst nach der im westlichen Giebel herrschenden Stilweise entwickeln konnten. Dagegen will ich Wagner nicht widersprechen, wenn er z. B. (S. 41) von dem Hauptkämpfer der Ostseite sagt: „Die Skulptur ist an diesem Körper nicht die vorzüglichste, wenigstens wie mir scheint, geringer als die der übrigen.“ Selbst an dem Sterbenden, den wir nach seiner Stilentwicklung nebst dem Herakles als am weitesten vorgeschritten bezeichnen müssen, werden wir in der Ausführung einzelner Formen nicht überall volle Harmonie anzuerkennen vermögen: das reichere Detail ist nicht immer den größeren Formen genügend untergeordnet; hier und da zeigt sich eine gewisse Unsicherheit, ein gewisses Suchen, und der dem Willen nicht ganz entsprechende Erfolg äußert sich z. B. am rechten Handgelenk als eine gewisse Härte und Trockenheit. Überhaupt aber darf der Umstand, daß wir in den meisten unserer Beobachtungen uns ziemlich ausschließlich an zwei der erhaltenen fünf Figuren halten mußten, schon als ein indirekter Beweis dafür gelten, daß wir nicht überall die gleiche Vortrefflichkeit anzuerkennen vermochten, sondern daß in den verschiedenen Figuren eine gewisse Ungleichartigkeit herrscht. Von diesen besonderen hier angedeuteten Mängeln ist dagegen der westliche Giebel frei. Hier ist alles mit sicherer und fester Hand in den Marmor gehauen; nirgends zeigt sich ein Zaudern und Schwanken; die Hand folgt willig dem Gedanken. Wir haben es mit einer Kunst zu tun, die in sich zu einem festen Abschluß gelangt ist. Wie mußte nun der Künstler geartet sein, der so arbeitete? Ich antworte: sicher war er kein Jüngling, sondern ein gereifter, wahrscheinlich sogar ein älterer Mann, der in seiner Jugend eine tüchtige Schule durchgemacht hatte, ein tüchtiger, ausgezeichneter Praktiker geworden, aber in den Prinzipien seiner Schule ergraut war, von den Neuerungen dagegen, die sich nach seiner Bildungsperiode entwickelt haben mochten, wenig Notiz genommen haben wird. Achten wir ferner auf die Schlankheit und Magerkeit seiner Verhältnisse und Formen, auf die Schärfe in ihrer Ausführung und denken wir daran, daß die Aigineten besonders in der Erzarbeit ausgezeichnet waren, so möchte man vermuten, daß der Künstler dieser Gruppe den größten Teil seines Lebens ebenfalls in Bronze gearbeitet

und sich nun bei der veränderten Aufgabe dieser Marmorwerke von manchen berechtigten Eigentümlichkeiten des Bronzestils, wie die obigen sind, nicht habe frei machen können. Der Künstler der Ostgruppe dagegen gehört einer jüngeren Entwicklungsstufe an: er durchbricht überall die Schranken der älteren Zeit, um neue Prinzipien zur Geltung zu bringen, den Formen mehr inneres Leben einzuhauchen; er nimmt auch offenbar in der Ausführung auf die Eigentümlichkeit des Materials, des Marmors, mehr Rücksicht; aber dieser neue Stil ist noch nicht so durchgearbeitet und durchgebildet wie der ältere; es fehlt ihm vor allem diejenige Sicherheit, die erst durch lange Übung gewonnen werden kann. Wir erkennen also hier einen auch seinen Lebensjahren nach jüngeren Künstler, der geistig seinen Vorgängern bereits voraneilend noch der Zeit bedarf, um sie auch in allen anderen Beziehungen zu übertreffen. Es ist immer bedenklich, bei der Dürftigkeit unserer historischen Nachrichten erhaltene Werke bestimmten Künstlern beizulegen, die uns vielleicht nur zufällig mehr als manche andere kaum minder bedeutende bekannt geworden sind; und es geschieht also nur zu ungefährer Verdeutlichung des Grundverhältnisses, wenn ich sage, daß die Westgruppe etwa dem Bilde entsprechen möge, welches wir uns von der Kunst des Kallon zu machen gewöhnt haben, während uns die Ostgruppe an die höheren Lobsprüche erinnert, mit denen Pausanias die Kunst des Onatas feiert.

So gelangen wir zu einem eigentümlichen Resultat: einerseits vermögen wir den Verteidigern einer früheren Datierung eine gewisse Berechtigung zu einem solchen Urteile nicht geradezu abzusprechen, insofern ja die streng abgeschlossene Stileigentümlichkeit der fast vollständig erhaltenen Westgruppe, welche das Urteil des Beschauers zunächst und fast notwendig bestimmen und ich möchte sagen, gefangen nehmen mußte, allerdings in ihren Ursprüngen und Grundlagen wirklich auf eine frühere Zeit zurückweist. Auf der anderen Seite haben wir dagegen den größten Nachdruck darauf legen müssen, daß die am östlichen Giebel wahrnehmbare Stilrichtung durchaus nur einer entschieden jüngeren Zeit angehören kann. Da jedoch der hintere, westliche Giebel seinen Figurenschmuck gewiß nicht früher erhielt als der vordere, so kann für die Ausführung desselben nur der letztere maßgebend sein, und es ergibt sich also als positive Schlußfolgerung, daß die Ausführung beider Gruppen in die durch den Stil der Ostgruppe angezeigte jüngere Epoche zu setzen ist.

Damit haben wir allerdings immer erst eine relative Zeitbestimmung gewonnen, während wir doch, wenn auch nicht das Jahr, wenigstens ungefähr das Jahrzehnt, in dem diese Werke entstanden, bestimmt sehen möchten. Daß uns positive äußere Zeugnisse fehlen, ist in dem ersten Teile dieses Vortrages dargelegt worden. Wir sind also auf Vergleichungen angewiesen, die ebenfalls nur eine relative Geltung haben können, zumal wir überhaupt aus der archaischen Periode der griechischen Kunst wohl nichts besitzen, was sich auf ein Jahr oder eine Olympiade mit voller Bestimmtheit datieren ließe.

Ganz allgemein gesprochen finden wir uns in der Zeit zwischen den Anfängen der statuarischen Kunst und ihrer Höhe unter Phidias. Werke wie der Apollo von Tenea, die zu den ältesten frei statuarischen Bildungen gehören, werden ziemlich übereinstimmend eher nach als vor Ol. 50 [580 v. Chr.]

gesetzt, und in der Tat sind die aus den vierziger Olympiaden stammenden ältesten Selinuntischen Metopen um ein gutes Teil roher. Wir haben also vom Apollo von Tenea bis zur beginnenden Blüte des Phidias (gegen Ol. 80) [460 v. Chr.] nur 30 Olympiaden oder 120 Jahre. Sicher aber war im Anfange dieses Zeitraumes die Entwickelung eine schrittweise und sehr langsame, gegen das Ende dagegen eine sehr schnelle, fast kann man sagen, gewaltsame. Von dem Apollo bis zu den Grundlagen des Stils, in dem sich der Künstler der Westgruppe ausbildete, ist aber ein ziemlich weiter Weg, der im Verlauf eines einzigen Menschenalters gewiß nicht zurückzulegen war, wie wir uns überzeugen können, wenn wir z. B. die von Kirchhoff nach ihren Inschriften etwa in die sechzigste Olympiade gesetzten Statuen von der heiligen Straße des Branchidentempels bei Milet vergleichen wollen. Wir werden also keineswegs für eine chronologische Aufstellung stimmen können, welche nach dem Apollo um Ol. 50 die Stilentwicklung der Westgruppe gegen Ol. 60, die Ausführung derselben und notwendigerweise auch die der Ostgruppe um Ol. 65—68 ansetzen möchte.

Auf der anderen Seite erscheint dagegen die Zeit von der Mitte der sechziger Olympiaden bis gegen Ol. 80, die beginnende Blüte des Phidias, also 50—60 Jahre, als ein zu großer Zwischenraum zwischen dem Stil der Ostgruppe und dem des Phidias, den wir zudem nur aus den Werken seines gereiften Alters kennen: denn ein anderes Werk, wenn auch nicht des Phidias, doch der attischen Schule, die Skulpturen vom Theseion, wage ich nicht zur Vergleichung heranzuziehen, da sie mir in stilistischer und chronologischer Beziehung einer völlig neuen und gründlichen Prüfung zu bedürfen scheinen. — Bedenken wir nur, daß wir uns unmittelbar nach den Perserkriegen in einer Zeit der ungewöhnlichsten Art befinden, für die sich in Hinsicht auf Kunst höchstens nur einmal in der Geschichte, in den Zuständen der italienischen Malerei um 1500, eine Parallele aufstellen läßt. Vergleichen wir einmal die Jahre 1460 oder 70 mit 1510, oder 1480 mit 1530, einen Verocchio mit Leonardo da Vinci, einen Ghirlandajo mit Michelangelo, einen Alunno und Perugino mit Raffael, einen Bellini mit Tizian, so werden wir Unterschiede und Gegensätze finden, die gewiß weit bedeutender sind, als die zwischen der aiginetischen Ostgruppe und den Werken des Phidias. — Bedenken müssen wir aber noch ferner, daß wir hier die Werke zweier Schulen vergleichen, die in vieler Beziehung einen Vergleich gar nicht zulassen. Man hat wohl, um es scharf auszudrücken, an den Aigineten jeden Zug von „Genialität“ vermißt. Wir mögen dies in der Hauptsache zugeben. Denn „Genialität“ war eben eine spezielle Mitgift des attischen Geistes, die, früher schlummernd sich mit den Perserkriegen plötzlich zu höchster Großartigkeit und Anmut entfaltete. Im Gegensatz zu Phidias fehlt sie selbst einem Polyklet, ja der gesamten peloponnesischen oder, wenn wir wollen, dorischen Kunst. Ihr Fehlen kann also kein chronologisches Unterscheidungszeichen abgeben. Vergleichen dürfen wir nur, was künstlerische Arbeit im weitesten Sinne des Wortes ist. Diese erweist sich aber bereits an der Westgruppe so vorzüglich, daß auf der Basis solcher technisch-formellen Vor- oder Ausbildung ein schneller Anlauf selbst zur Leistung des Höchsten sehr wohl möglich erscheint. In der Ostgruppe aber ist der größte Teil des Weges bereits zurückgelegt; denn die konventionellen Schranken der früheren Zeit sind eigentlich schon völlig gebrochen und es handelt sich fast nur

darum, die prinzipiell bereits erworbene Freiheit richtig gebrauchen zu lernen. Wie viele Jahre sind es, welche die von Raffael in Peruginos Schule gemalten Erstlingswerke von seiner Grablegung, der Disputa, der Schule von Athen trennen?

Wollen wir aber unser Urteil noch weiter durch Vergleichung antiker Werke prüfen, so mögen wir einmal auf die mit Phidias gleichzeitigen, aber wahrscheinlich von peloponnesischen Händen ausgeführten Metopen des olympischen Zeustempels einen Blick werfen: ihrer Schlichtheit gegenüber wird sich uns die Überzeugung aufdrängen, daß der Abstand des Archaismus in der äginetischen Ostgruppe von der freien Entwickelung der Kunst ein weit geringerer ist, als er im Angesicht der Parthenonskulpturen empfunden zu werden pflegt. Aber selbst diese scheue ich mich nicht, noch einmal zum Beweise heranzuziehen: nur müssen wir einen Augenblick von dem allgemeinen Bilde ihrer Vortrefflichkeit absehen und vielmehr einige Metopen schärfer ins Auge fassen, in denen man schon längst die Hand einer dem Phidias nicht völlig ebenbürtigen, sondern etwas älteren Schule erkannt hat. Wenn wir hier deutlich wahrnehmen, daß noch gegen vierzig Jahre nach der Schlacht bei Salamis und im Angesicht der vollendetsten Werke des Phidias sich entschiedene Spuren archaischer Kunstübung zu erhalten vermochten, so werden wir umgekehrt nicht anstehen dürfen zu behaupten, daß ein Zeitraum von wenigen Olympiaden genügt haben wird, um von dem Stil der aiginetischen Ostgruppe zu voller Freiheit fortzuschreiten.

Wir gelangen zum Schluß: wenn auch der Stil der Westgruppe in seinen Wurzeln uns bis hinter Ol. 70 [500 v. Chr.] zurückweist, so nötigt uns doch die vorgeschrittene Entwickelung der Ostgruppe, die Ausführung beider Giebel nicht wohl vor die Mitte der siebziger Olympiaden [480 v. Chr.] anzusetzen. Daß dieselbe in künstlerischer Beziehung auch wohl unmittelbar vor der Schlacht bei Salamis möglich gewesen sein würde, soll nicht gerade geleugnet werden; aber da für eine solche Annahme keineswegs ein zwingender Grund vorliegt, so werden wir lieber an die Zeit unmittelbar nachher denken, in welcher die Befreiung von der Gefahr der Fremdherrschaft und die Aristeia der Ägineten den reichsten Anlaß bot, für den Schutz der Götter durch die Verherrlichung ihrer Heiligtümer sich dankbar zu erweisen.

Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen.*)

(1868.)

Nachdem die Anordnung der Statuengruppe des aiginetischen Westgiebels, wie sie von einem der Entdecker, Cockerell, vorgeschlagen worden war, lange Zeit und unangefochten als die richtige gegolten hatte, ist erst im vorigen Jahre von Friederichs (Bausteine S. 50 ff.) die Vermutung aufgestellt worden, daß in dieser Gruppe die Bogenschützen nicht die dritte, sondern die zweite Stelle von der Ecke an gerechnet einzunehmen und daher ihre Plätze mit den ihnen benachbarten knienden Lanzenkämpfern zu tauschen

*) Sitzungsberichte der Bayr. Akad. der Wissensch., philos.-philol. Classe, 1868, S. 448—464; mit einer Tafel [Abb. 12].

hätten. „Zunächst deswegen, weil sie .... in dem korrespondierenden Ostgiebel bestimmt diese Stelle einnahmen, sodann weil die Bogenschützen ihrer Waffe wegen nicht nötig haben, in den vorderen Reihen zu kämpfen, vielmehr, da sie keinen Schild tragen konnten, sich im Handgemenge mehr rückwärts zu halten hatten, und endlich darum, weil dann die knienden Lanzenträger, die jetzt eigentlich müßig sind, lebendig in die Aktion eingreifen und überhaupt erst verständlich werden ....." Die materielle Möglichkeit dieser Umstellung wurde namentlich durch die Bemerkung begründet, daß der Kopf des griechischen Bogenschützen fälschlich mit einem hohen Helmbusch ergänzt worden sei und daß nach Wegfall desselben (und, fügen wir gleich hinzu, der ebenfalls restaurierten hohen Spitze der Mütze des Paris) die Höhendifferenz zwischen diesen Figuren und den benachbarten Lanzenkämpfern verschwinde.

In meiner Beschreibung der Glyptothek begnügte ich mich, die von Friederichs aufgestellte Vermutung als wahrscheinlich zu bezeichnen und durch einige weitere Bemerkungen über die Maße und Restaurationen der betreffenden Figuren zu unterstützen. Aber ebensowenig wie Friederichs dachte ich daran, aus dieser Umstellung weitere Konsequenzen für die Beurteilung des künstlerischen Charakters der Komposition zu ziehen.

Bald darauf erhob indessen Overbeck (in den Berichten d. sächs. Ges. 1868 S. 86 ff.) gegen die vorgeschlagene Umstellung bestimmten Widerspruch und betonte, von anderen Nebenpunkten abgesehen, besonders die Linien der Komposition. Ziehe man nämlich durch die Hauptdimensionen der einzelnen Körper eine Achse, so ergäben diese, die Neigung der Figuren im Verhältnis zur Grundlinie des Giebels repräsentierenden Linien bei den drei Figuren des Gefallenen in der Ecke, des Knienden und des Bogenschützen eine regelmäßige Steigerung, rechts von 20, 40, 90, links von 25, 60, 90 Grad, die dem Steigen des Giebelfeldes entspreche, während sich bei der Umstellung ein unmotivierter Wechsel ven 20, 90, 40 und 25, 90, 60 Grad zeige. Ich will hier die allgemeine Frage nicht erörtern, ob nicht häufig gerade ein Wechsel den Vorzug verdienen mag vor einem einförmigen, ich möchte sagen: Übereinanderschichten der Figuren. Jedenfalls aber hätte Overbeck sich die Frage stellen sollen, ob das für die drei Eckfiguren angenommene Prinzip auch den Rest der Komposition, die Zentralgruppe, beherrscht oder zu derselben wenigstens in einem rationellen Verhältnis steht. Es würde sich dadurch klar herausgestellt haben, daß der in den Ecken vermiedene Wechsel gegen die Mitte zu nun doch und vielleicht in noch weniger motivierter Weise eintritt. Kann ich also dem Beweise Overbecks in seiner Anwendung nicht beipflichten, so erkenne ich es doch gern als ein wirkliches Verdienst an, daß er auf die Bedeutung der künstlerischen Linien als ein wichtiges Mittel der Beweisführung zuerst in bestimmter Weise hingewiesen hat. Denn nur dadurch wurde ich veranlaßt, das nachzuholen, womit die ganze Untersuchung naturgemäß hätte beginnen sollen, nämlich wenigstens in Zeichnung die Probe anzustellen, welche Wirkung durch die projektierte Umstellung für ein künstlerisch gebildetes Auge erzielt wird.

Diese Probe liegt jetzt in der beigegebenen Tafel vor [Abb. 12], für welche die Zeichnung in Müllers D. a. K. I T. 6 und 7 als Grundlage benutzt ist. Von der Umstellung abgesehen, ist an der Figur der Bogenschützen nur der Helmbusch weggelassen und der Kopf, wie bei den anderen

12. Westgiebel von Aigina, nach Brunns Anordnung. (Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. W.)

Bogenschützen Paris und Herakles, etwas mehr zwischen die Schultern eingezogen. Ebenso fällt beim Paris die aufgesetzte Spitze der Mütze weg. Sonst ist nur die Entsprechung in den Abständen der Hauptpunkte vom Zentrum etwas strenger durchgeführt, resp. die Seite der Troer dem Mittelpunkte um ein Unbedeutendes näher gerückt, endlich das Stilistische mit Benutzung von Photographien sorgfältig revidiert.*)

Ich denke, das Resultat dieser Probe wird wohl so ziemlich für jeden ebenso überraschend sein, wie es mir selbst war und, ich darf es wohl hinzufügen, auch für Overbeck gewesen ist, der mir bereits nach Vorlegung einer flüchtigen Skizze seine Zustimmung zu der früher von ihm bekämpften Umstellung ausgesprochen hat.

Es war bisher die allgemeine Ansicht, daß die aiginetischen Statuen allerdings in formeller Beziehung einen für ihre Zeit überraschenden Grad von Durchbildung zeigen; wie aber schon in den Bewegungen der einzelnen Figuren das rhythmische Element sich wenig entwickelt zeige, so trete dieser Mangel in noch höherem Grade bei der Komposition des Ganzen hervor; ja man dürfe eigentlich kaum von einer freien künstlerischen Komposition sprechen, sondern der Künstler habe unter dem Zwange eines schwer zu bewältigenden Raumes die einzelnen Figuren nach dem Gesetze einer starren äußerlichen Symmetrie ohne ein höheres künstlerisches Prinzip eine hinter die andere geordnet. — Diese An-

*) Durch diese Revision hat die Zeichnung allerdings sehr wesentlich an Treue gewonnen. Doch erhebt sie keineswegs den Anspruch, allen Anforderungen gerecht zu werden; vielmehr hat sich gerade bei ihrer Anfertigung das Bedürfnis einer ganz neuen Aufnahme erst recht fühlbar gemacht. Es leuchtet namentlich ein, wie wesentlich es sowohl für den Eindruck der einzelnen Gestalt, wie für den Zusammenhang des Ganzen ist, ob eine Figur etwas mehr rechts oder links gewendet, ob ihr rechter oder linker Fuß näher an den vorderen Rand des Giebelfeldes oder an dessen Rückwand gerückt wird und ob die eine Figur die andere teilweise deckt oder von ihr gedeckt wird. Nur sorgfältige Experimente innerhalb eines den Maßen des Giebelfeldes entsprechenden Rahmens, die zunächst mit Hilfe von Gipsabgüssen anzustellen wären, sowie die genaue Beobachtung des Grades der Verwitterung und ähnlicher Umstände an den Originalen werden imstande sein, über derartige Detailfragen eine bestimmtere Entscheidung herbeizuführen. Für diese Untersuchungen fehlte es indessen augenblicklich an Zeit und den nötigen Hilfsmitteln. Doch schien es nicht überflüssig, hier daran zu erinnern, daß gewisse Härten und Mängel im Rhythmus der Linien zum Teil mehr der jetzigen mangelhaften Zeichnung, als der ursprünglichen Komposition zur Last fallen mögen.

sicht erweist sich bei einem Blicke auf die neue Anordnung als völlig unhaltbar. Selbst die Teile der Gruppe, welche durch die Umstellung nicht direkt berührt werden, erscheinen durch die veränderte Nachbarschaft in einem durchaus neuen Lichte, und das Ganze entwickelt sich unter den verschiedensten Gesichtspunkten nicht nur befriedigend, sondern zu unerwarteter Schönheit.

Zuerst bestätigt sich die Bemerkung von Friederichs, daß die knienden Lanzenträger jetzt lebendiger in die Aktion eingreifen und überhaupt erst verständlich werden. Mag immerhin zugestanden werden, daß der gegebene Raum für die Wahl der Stellung bedingend war, so empfinden wir doch diese Bedingung nicht mehr als eine hemmende Fessel. Solange die beiden Vorkämpfer sich mit ihren Speeren bedrohen, knien ihre Genossen im zweiten Gliede, ihrer eigenen Deckung wegen, nämlich damit die etwa von den Schilden ihrer Vormänner abgleitenden Speere nicht ihnen selbst verderblich werden, sondern unschädlich über ihren Häuptern wegfliegen. Erst wenn dieser Moment vorüber, ist es Zeit für sie, sich zu erheben, um, sei es zur Unterstützung des Angriffes, sei es zur Verteidigung des Vordermannes, in den Kampf selbsttätig einzutreten. Die Bogenschützen ferner nehmen jetzt den ihrer Waffe entsprechenden Platz im Hintertreffen wirklich ein und schließen den Kampf in bestimmtester Weise ab, so daß die beiden außer Kampf gesetzten Gefallenen in den beiden Ecken sich auch räumlich außerhalb des eigentlichen Kampfplatzes befinden.

Aber nicht bloß sachlich gliedert sich die Komposition in durchaus neuer Weise, sondern auch künstlerisch erhält jede einzelne Figur eine veränderte Geltung. Betrachten wir sie nach ihren Höheverhältnissen, so bemerken wir ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmäßige Folge von Thesen und Arsen, die von den Ecken beginnend im räumlichen Zentrum gipfeln und sich einheitlich zusammenfassen. Daß die Figuren, welche wir als Träger der Arsen bezeichnen können, mit ihren Häuptern den Rand des Giebels berühren, empfinden wir jetzt nicht mehr als einen äußeren Zwang, sondern als eine streng gesetzmäßige Gliederung sowohl der mit höchster Präzision und Energie entwickelten Handlung als des in architektonischer Regelmäßigkeit gegebenen Raumes. Es ist gewiß nicht Zufall, daß in der vom Scheitel des Giebels nach der Ecke abfallenden Linie die Entfernung vom Scheitel bis zu der erhobenen Hand der Vorkämpfer, welche der eigentliche Sitz der Aktion ist, ein Viertel, von da bis zum Nacken der Bogenschützen, welcher gewissermaßen die Basis für die Spannung der Arme bildet, wiederum ein Viertel, von da bis zum Ende die Hälfte der gesamten Linie beträgt, die aber durch die Figur des Gefallenen wiederum in zwei ganz gleiche Hälften geteilt wird. Ebenso erkennen wir in den Thesen, namentlich in den jetzt nicht mehr die Giebeldecke berührenden knienden Lanzenträgern, daß der Künstler diese Figuren nicht, wie es bei der früheren Anordnung schien, aus einem äußeren Zwange in den engen Raum preßte, sondern daß er aus freier Wahl, oder sagen wir: in freier Erfüllung der Gesetze künstlerischer Raumbenutzung, sich für die gewählte Stellung entschied.

Die so gegebenen festen Punkte vereinigen sich aber bei weiterer Betrachtung zu einem ebenso gesetzmäßigen und schönen System von Linien. Ich habe in einem Vortrage über die Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan (bei H. Grimm: Über Künstler und Kunstwerke II 182) [Kl. Schr. III]

den Versuch gemacht, die Linien der Komposition des Parnaß in ein Arabeskenschema gewissermaßen zu übersetzen: einen Versuch, der hier und da ein Achselzucken oder ein mitleidiges Lächeln hervorgerufen zu haben scheint. Trotzdem wage ich, dasselbe Prinzip auch auf die Komposition der Aigineten anzuwenden. In der Minerva haben wir den zentralen, geradaufsprießenden Blumenkelch. Zu ihren Füßen aber entwickeln sich in dem gefallenen Griechen und in dem sich nach ihm niederbeugenden Troer die seitwärts hervorsprießenden Ranken, die bis zu den Häuptern der Vorkämpfer empor-, dann in der Neigung ihrer knienden Genossen wieder herabsteigen, um in der streng aufrechten Haltung der Bogenschützen nochmals emporzustreben und in deren Armen sich einwärts zu verzweigen, während rückwärts in den Gefallenen sich eine gesonderte Ranke ablöst, um den sich verengenden Raum, so weit es nötig ist, auszufüllen. Es ist diese Parallele keineswegs ein leeres Spiel der Phantasie: wo es sich um die künstlerische Ausschmückung eines gegebenen architektonischen Raumes handelt, da ist jeder Künstler durch das Gesetz dieses Raumes gebunden, mag er ihn nun durch die architektonische Linie der Arabeske oder durch den Rhythmus menschlicher Gestalt auszufüllen haben. Noch mehr: wo die menschliche Gestalt dem architektonischen Gesetz dient, da darf sogar der Künstler zuweilen einen Teil der Freiheit im einzelnen opfern. Wie schon bemerkt, fand man, und bisher mit einem gewissen Rechte, daß in den einzelnen Figuren der Aigineten das rhythmische Element sich wenig entwickelt zeige. Zu unserer Überraschung werden wir jetzt bekennen müssen, daß bei der neuen Anordnung der Komposition diese Mängel zum Teil verschwinden oder sich wenigstens in weit geringerem Maße fühlbar machen, indem die einzelne Härte oder Disharmonie in dem allgemeinen Rhythmus, in der Harmonie der streng architektonischen Linienführung des Ganzen ihre Auflösung findet.

Wer trotzdem an der gezogenen Parallele noch Anstoß nehmen sollte, der wird sich vielleicht einer anderen Betrachtungsweise nicht entziehen können. Das Gesetz, welches jede architektonische Komposition beherrschen soll, ist das statische Gesetz des Gleichgewichts und der in ihm wirkenden Kräfte. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint die Minerva in der aiginetischen Giebelgruppe als das Zünglein an der Wage, die Gruppen zur Seite als die auf den Hebelarmen abzuwägenden Gewichte. Wie die Göttin nicht selbsttätig in die Handlung eingreift, aber doch den geistigen Mittelpunkt bildet, auf dem die Entscheidung beruht, so symbolisiert sich auch künstlerisch in ihr die Idee des Abwägens der auf beiden Seiten wirkenden oder lastenden Kräfte. Diese selbst aber stellen sich uns im vollsten und ruhigsten Gleichgewichte dar; denn während bei der bisherigen Anordnung die Figuren, wenn auch in strenger Entsprechung der beiden Seiten, doch einzeln ohne künstlerischen Zusammenhang hintereinander geordnet waren, und ebenso jede für sich auf der den Armen des Hebels entsprechenden Basis lasteten, werden jetzt diese früher vereinzelten Kräfte durch die von mir bezeichnete Arabeskenlinie nicht nur einheitlich zusammengeschlossen, sondern auch in rationeller Weise scharf gegliedert, indem sich die für die Führung dieser Linien entscheidenden, oben als Arsen bezeichneten Punkte bereits als mathematisch fest bestimmte ergeben haben. Wenn nun bei vorzugsweiser Belastung des Endpunktes der Hebelarme das Gleichgewicht leicht einer Störung unterworfen, bei einem Übertragen der Last auf die unmittelbare Nähe

des zentralen Unterstützungspunktes dagegen die Empfindlichkeit der Wage wesentlich verringert erscheint, so zeigt sich jetzt, daß die Verteilung der Kräfte in dem Giebelfelde die glücklichste Mitte hält. Allerdings ruht materiell die Hauptlast auf den inneren Hälften der Hebelarme; allein bei der lebendigen Bewegung je der drei betreffenden Figuren wirken künstlerisch nicht die Grundlinien, sondern die sie verbindenden Bogenlinien, und zwar so, daß das Gewicht der gewaltig kämpfenden Kräfte in ihren Scheiteln sich nach den beiden Endpunkten, im Zentrum des Ganzen und nach der Mitte der Hebelarme zu, gleichmäßig zu entlasten scheint. Erst an den letzteren tritt uns in den knienden Bogenschützen eine senkrecht wirkende Belastung in schärfster Abwägung des Gegensatzes entgegen, so daß hierher eigentlich der für das Gleichgewicht entscheidende Punkt gelegt ist. Die noch übrig bleibenden Figuren der Gefallenen vermögen jetzt kaum noch einen bestimmenden Einfluß auszuüben; aber sie mildern die Schärfe des Abschlusses, indem geistig wie materiell die wirkenden Kräfte in ihnen allmählich nachlassen, um endlich ganz zu verschwinden.

Endlich kann ich nicht umhin, hier noch an einen symbolischen Ausdruck der Alten zu erinnern. Pindar (Ol. XIII 21) preist unter anderen Erfindungen der Korinther auch die, daß sie auf die Tempel der Götter den doppelten Adler gesetzt; und später, z. B. bei Pausanias, ist „Adler", *ἀετός*, geradezu die technische Bezeichnung des Giebels oder Giebelfeldes. Daß der Ausdruck nicht auf der Vergleichung des in zwei Flügel gebrochenen Daches beruhe, hat schon Welcker in der Einleitung zum I. Bande seiner alten Denkmäler betont. Nicht das Giebeldach, sondern das Giebelfeld, und nicht dieses für sich, sondern das künstlerisch geschmückte Giebelfeld ist die preiswürdige Erfindung der Korinther, und „aus der Anschauung ist der Name zu erklären und nur in dem stumpfen Winkel des Giebels liegt für die Flügel der Kopf". Für diese Worte Welckers bietet jetzt die aiginetische Giebelgruppe eine bisher nicht geahnte Bestätigung. Denn die ganze Komposition in ihren künstlerischen Hauptlinien, wie wir sie uns zergliedert haben, was ist sie anders, als ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln: *ἀετοῦ σχῆμα, ἀποτετακότος τὰ πτερά*? (Bekker anecd. p. 348.) Sie ist so sehr der augenfällige Kommentar des Wortes *ἀετός*, daß wir versucht sein müssen anzunehmen, die Bezeichnung sei überhaupt nur gewählt worden, weil mit der Erfindung des Giebelschmuckes die „Adler"-Komposition als mit Notwendigkeit aus dem gegebenen Raume hervorgehend wenigstens in ihrem Keime typisch festgestellt worden war.

Es würde zu gewagt sein, diesen Satz auf die Beobachtung der aiginetischen Gruppe allein begründen zu wollen. Aber es verlohnt sich gewiß der Mühe, zu untersuchen, wie weit er durch anderweitige Beobachtungen bestätigt oder widerlegt wird. Freilich fehlt uns für die den Aigineten vorangehende Zeit alles Material, und auch was wir über die spätere Zeit erfahren, ist durchaus fragmentarisch; doch wird es zur Beleuchtung einiger Hauptpunkte immerhin genügen. Der Kürze wegen werden dabei die Untersuchungen Welckers über die Giebelgruppen (A. D. I) als bekannt vorausgesetzt.

Am vollständigsten kennen wir aus den Angaben des Pausanias (V 10, 6) die Anlage des vorderen Giebels am Tempel des Zeus zu Olympia: das Wettrennen des Pelops und Oinomaos noch in der Vorbereitung. Die Mitte

nimmt ein Götterbild des Zeus ein, also eine sogar noch weniger als in Aigina in die eigentliche Handlung eingreifende Gestalt, als rein ideeller Mittelpunkt. Anstatt zehn aber finden wir um dieses Zentrum zwölf Figuren und außerdem noch zwei Viergespanne vereinigt. Schon diese große Zahl von Figuren und ihr materielles Gewicht bedingen es, daß das Verhältnis der Seiten zum Mittelpunkte einer Modifikation bedarf. Und in der Tat stehen dem Mittelpunkte zunächst zwei ruhige Gruppen von je zwei Figuren: Oinomaos mit seiner Gemahlin und Pelops mit Hippodameia. Sie dienen offenbar zur Verstärkung des Zentrums. Wie aber im aiginetischen Giebel zwischen Athene und den Vorkämpfern ein starker Einschnitt in der Komposition gegeben ist, so wird auch hier von der Statue des Zeus das Auge über die beiden Seitengruppen weg nach unten geführt, wo die Wagenlenker vor den Gespannen sitzen, und erst von ihnen wird der Blick wieder nach oben zu den Köpfen der Rosse gelenkt. In diesen aber und den beiden Rosselenkern ist nun wieder die breite Masse der Flügel gegeben, während endlich in den beiden Flußgöttern, ähnlich wie in den Gefallenen des aiginetischen Giebels, das Gleichgewicht beider Seiten leicht und harmonisch ausschwingt. So haben wir hier in der Hauptsache dieselbe Massenverteilung wie bei den Aigineten; nur ist mit Rücksicht auf die größeren Dimensionen zum Kopf des Adlers sozusagen noch der Körper gefügt, während das Gewicht der Schwingen in den Massen der Rosse ruht. Immer aber ist auch hier die Grundidee der Komposition der „Adler".

Über den Vordergiebel des Parthenon sind wir leider sehr unvollständig unterrichtet. Aber sicher dürfen wir im Mittelpunkte die Gestalt des Zeus, ruhig, gewissermaßen passiv, voraussetzen, ihm zur Seite die neugeborene Göttin Athene und einen geburtshelfenden Gott, sei es Hephaistos, sei es Prometheus: also auch hier wie in Olympia ein verstärktes Zentrum. Wie dasselbe mit den Flügeln verbunden war, vermögen wir nicht zu bestimmen, wohl aber dürfen wir vermuten, daß die genannten Figuren von dem Kreise der Zuschauer, daß das Zentrum von den Flügeln sich in sichtbarer Weise gesondert habe. Von dem Gewicht der Flügel aber legen die noch erhaltenen Gruppen sitzender und liegender Figuren wenigstens ein teilweises Zeugnis ab.

Auch in Delphi (Paus. X 19, 4) sondern sich Apollo mit seiner Mutter und Schwester als Kopf und Körper bestimmt von den Flügeln, den Musen, ab, welche gewiß nicht, wie in römischen Sarkophagen, reihenweise aufgestellt, sondern stehend, sitzend, liegend zu schönen Gruppen zusammengefaßt waren.

Vom Tempel des Zeus in Agrigent (Diodor XIII 82) können wir höchstens sagen, daß Zeus als Bekämpfer der Giganten, vielleicht auf einem Viergespanne, ein vortreffliches Zentrum abgab. — Das Heraion bei Argos übergehe ich wegen der von Overbeck (Ber. d. sächs. Ges. 1866, 229 ff.) angeregten Zweifel; und auch über die Heraklestaten in den Giebeln eines Heraklestempels in Theben (Paus. IX 11, 6) vermögen wir uns kein Urteil zu bilden.

Dagegen wird es bei dem von Skopas gebauten Tempel der Athene Alea in Tegea (Paus. VIII 44, 6) trotz einiger Schwierigkeiten vielleicht möglich sein, mit Hilfe der bereits gewonnenen Gesichtspunkte aus den dürftigen Worten des Pausanias die Grundlinien der Komposition noch etwas

schärfer zu bestimmen, als es von Urlichs (Skopas S. 21 ff.) geschehen ist, obwohl seine Auffassung gegen früher bereits einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet. Wir werden hier statt vom Zentrum von den Seiten ausgehen müssen. Wenn wir nun auf der einen Seite nach Kometes, Prothoos und Iolaos an vierter Stelle von der Ecke aus den Polydeukes, auf der anderen nach Peirithoos, Hippothoos und Amphiaraos den Kastor finden, so leuchtet ein, daß die beiden Dioskuren sich streng entsprachen und dadurch feste Punkte in der Komposition bildeten. Um aber als solche sichtbar hervorzutreten, werden sie wahrscheinlich auch äußerlich vor den anderen Helden besonders ausgezeichnet gewesen sein, d. h. sie waren vermutlich zwar nicht auf ihren Rossen, aber doch, vielleicht ähnlich wie in den Kolossen von Monte Cavallo, von ihnen begleitet dargestellt. Nun folgte gegen die Mitte zu nach Kastor die Gestalt des Epochos, welcher den verwundeten Ankaios emporhebt, also eine geschlossene Gruppe, nach Polydeukes Telamon, wie Urlichs vermutet, ebenfalls gestürzt und wohl von Peleus aufgehoben. In diesen beiden gefallenen Figuren hätten wir somit wiederum den Einschnitt, welcher das Zentrum von den Flügeln scheidet, die durch diese Gruppen und die Dioskuren ihr gehöriges Gewicht erhielten; und es bliebe jetzt nur noch dieses Zentrum selbst übrig. *Κατὰ μέσον μάλιστα* ist der Eber, d. h. etwa in der Mitte mochte sich der Kopf befinden, der Körper dagegen und vielleicht die Höhle, aus der das Tier hervorbricht, schon etwas auf der einen Seite, während dieser Masse auf der anderen die beiden (wohl nebeneinander gruppierten) Vorkämpfer Meleager und Theseus entsprachen. So bleibt nur eine Figur übrig, die einzige weibliche, welche als solche in der ganzen Komposition keine Entsprechung hatte, nämlich die arkadische Jägerin Atalante, die zuerst den Eber verwundete: ihr gebührte die bevorzugte Stellung gerade unter der Spitze des Giebels und etwa über dem Kopfe des Ebers. Mag nun auch die ganze Mittelgruppe hier etwas freier als anderwärts behandelt erscheinen, so ist doch selbst hier das Grundprinzip der „Adler"-Komposition in der Hauptsache immer noch hinlänglich gewahrt.*)

Wir haben demnach in einer Reihe der bedeutendsten uns bekannten Giebelkompositionen denselben Grundgedanken wiedergefunden, jedoch mit Ausnahme der aiginetischen Gruppe bis jetzt nur in den Vordergiebeln. In Aigina allerdings scheinen sich, soweit wir urteilen können, auf der Vorder- und Rückseite noch Figur für Figur entsprochen zu haben. Aber bald nachher, mit dem vollen Siege der Freiheit in der Kunst, mag sich das Bedürfnis geltend gemacht haben zur Vermeidung zu großer Einförmigkeit einen bestimmten Wechsel oder Gegensatz auch hier eintreten zu lassen. Beim Eintritt in das Heiligtum eines Gottes sollen die Leidenschaften schweigen, und darum verlangt die Vorderseite des Tempels eine gewisse Ruhe. In der älteren Kunst, wie noch in Aigina, mochte die strenge Abgemessenheit

*) Ob die berühmte Gruppe von Meergöttern des Skopas (Plin. 36, 28) ursprünglich für einen Tempelgiebel bestimmt war, läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen. Wie leicht sie sich aber dem bisher behandelten Prinzip der Giebelkomposition anbequemt, leuchtet schon daraus hervor, daß trotz der Verschiedenheit in der Auffassung des poetischen Grundgedankens Welcker (A. D. I 205) und Urlichs (Skopas 150) in der künstlerischen Gliederung, dem Hervorheben der Mittelgruppe des Neptun, Achilleus und der Thetis gegenüber den beiden Flügeln der Nereiden und Tritonen, durchaus miteinander übereinstimmen.

und Gebundenheit des künstlerischen Gesetzes zur Erreichung dieser Absicht genügend erscheinen. In Olympia aber ist das Wettrennen des Pelops und Oinomaos noch in der Vorbereitung, also noch in voller Ruhe dargestellt. Am Parthenon finden wir nicht sowohl eine lebendige Handlung, als die glänzende Erscheinung der Göttin und eine Versammlung von Göttern als bloße Beobachter dieser Erscheinung. In Delphi mochten die Musen chormäßig sich bewegen, aber gewiß geschah es in ruhigster Harmonie. In Agrigent war vielleicht weniger der Kampf als der Sieg des Zeus über die Giganten dargestellt, der Triumph seiner Majestät, vor welcher aller Widerstand in den Staub sinkt. Und selbst in Tegea bei dem Kampfe gegen den Eber bewirkt der streng geregelte Aufmarsch der Helden auf beiden Seiten eine gewisse künstlerische Ruhe. Im Gegensatz zu solcher Ruhe scheint man nun in den Kompositionen der Rückseiten eine größere Bewegung erstrebt zu haben. Allerdings stand in Olympia *κατὰ τοῦ ἀετοῦ τὸ μέσον* Peirithoos, ihm zur Seite Eurytion mit dessen geraubter Gattin und Kaineus, auf der anderen Seite Theseus gegen eine andere Gruppe eines räuberischen Kentauren gewendet. Aber kaum scheint Peirithoos die eigentlichste Mitte eingenommen zu haben; er mußte naturgemäß sich gegen den Räuber seiner Frau wenden (etwa wie in dem Vasenbilde Ann. d. Inst. 1855 t. 16, wo Theseus die Stelle des Kaineus vertritt), geradeso wie auf der anderen Seite Theseus gegen einen anderen Frauenräuber angeht. Ganz ebenso aber finden wir an der Rückseite des Parthenon Poseidon und Athene, zwar mit den Gesichtern gegeneinander gewendet, aber mit ihren Körpern auseinander strebend gegen ihre lebendig bewegten Gespanne. Wie sich in Delphi der Untergang des Helios, Dionysos und die Thyiaden gliederten, wissen wir leider nicht. Jedenfalls herrschte auch hier größere Bewegung als im Vordergiebel, und wiederum scheint auch in dieser Komposition nicht eine einzelne Hauptfigur, sondern deren zwei: Helios und Dionysos angenommen werden zu müssen. Noch weniger erfahren wir über die „Einnahme Trojas“ in Agrigent: wenigstens aber wird sie ein bewegtes Bild des Kampfes geboten haben. Eine Schlacht finden wir endlich an dem hinteren Giebel zu Tegea: des Telephos Schlacht gegen Achilles im Gefilde des Kaïkos, die wir uns gleichfalls nicht wohl mit einer einzelnen Figur im Zentrum, sondern, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nur mit dem Doppelzentrum der beiden Hauptkämpfer vorzustellen vermögen; und ich darf es gewiß als ein günstiges Zeichen für meine Auffassung anführen, wenn Urlichs (Skopas S. 35) auf ganz anderen Wegen der Untersuchung dahin gelangt, ihre Stellung und Bedeutung für die Komposition durch die Analogie mit der Athene und dem Poseidon im hinteren Giebel des Parthenon zu erläutern.

Bei der Dürftigkeit des Materials müssen wir uns an diesen wenigen Andeutungen genügen lassen; aber selbst in ihrer Allgemeinheit weisen sie mit hinlänglicher Deutlichkeit auf eine gewisse Gleichartigkeit in der Komposition der hinteren Giebelgruppen hin, für die vielleicht oder sogar wahrscheinlich der Parthenon den Grundton angegeben hatte: es ist nicht mehr der „Adler“, das ruhige Abwägen der auf der Grundlinie gleichmäßig aufgebauten Massen, deren Gleichgewicht im Zentrum seinen sichtbaren Ausdruck erhält, sondern ein neues Prinzip, welches das Gleichgewicht allerdings keineswegs aufopfert, aber uns dasselbe nicht in der Ruhe, sondern in dem Kampfe der wirkenden Kräfte zeigt. Suchen wir dafür eine archi-

tektonische Formel, so werden wir dabei nicht von der Grundlinie, sondern von den schrägen Flächen des Giebeldaches ausgehen müssen. Es ist gewissermaßen der Kampf und der Konflikt der von beiden Seiten gegen die Mitte drückenden Massen des Giebeldaches, der durch die in der Mitte auseinander weichenden Figuren zum Ausdruck gelangt, aber zugleich durch ihr energisches Gegenstreben seine Lösung findet: ein Kampf, der auch künstlerisch in der bewegteren Handlung naturgemäß einen bestimmten Ausdruck erhalten muß.

Doch genug! Es handelte sich zunächst darum, zu beweisen, daß meine Auffassung der Komposition der aiginetischen Giebelgruppe keine subjektive, sondern eine in der Erkenntnis der inneren künstlerischen Gesetze objektiv begründete war. Allerdings zeigt sich in diesem Beispiele der noch nicht zu vollster Freiheit entwickelten Kunst das Gesetz noch als ein strenges, fast rein mathematisches, aber innerhalb der gegebenen Grenzen erscheint es bereits als in sich so vollkommen durchgebildet, daß wir voraussetzen müssen, die Grundidee sei nicht von dem aiginetischen Künstler zuerst erfunden, sondern nur auf der Basis früherer Versuche bis zu dieser Vollendung weiter entwickelt worden. Noch in dem Vordergiebel des Zeustempels in Olympia ist dieselbe bis auf die Modifikation des Zentrums unverändert und in großer Strenge festgehalten, und wir gewinnen dadurch eine innere Bestätigung für das von Urlichs (Über den Tempel des Zeus in Olympia: Philologenversammlung in Halle) auf anderem Wege erlangte Resultat, daß Paionios diese Gruppe vor der Ankunft des Phidias in Olympia und also noch von seinem Einflusse unabhängig gearbeitet habe. Bei Phidias und den Späteren macht sich allerdings der allgemeine Fortschritt der Kunst zu voller Freiheit in der mehr rhythmischen Durchführung des einzelnen und in der mehrfachen Verknüpfung einzelner Figuren zu kleineren Gruppen innerhalb der Hauptgliederungen des Ganzen geltend (vgl. Jahrb. f. klass. Philol. Suppl. Bd. IV 254); — aber diese selbst bleiben wenigstens in den Vordergiebeln dieselben wie bisher; und wenn in der Komposition der hinteren Giebel ein Wechsel eintritt, so erscheint derselbe keineswegs als willkürlicher Einfall eines einzelnen, sondern wir erkennen sofort, daß auch hier das Gesetz nicht aufhört zu walten, sondern fortfährt, sich für neue Bedürfnisse neu, aber stets auf analogen Grundlagen zu entwickeln und umzubilden. Selbst in dem Giebelschmucke eines römischen Tempels, dem des kapitolinischen Jupiter (Mon. d. Inst. V 36 [Brunn, Kl. Schr. I S. 105, Abb. 31], dessen Erfindung freilich älter als seine letzte Wiederherstellung in der Kaiserzeit sein mag, lassen sich trotz der durch die Höhe des Giebels veränderten Raumbedingungen die Spuren der Adlerkomposition unschwer erkennen, und erst in der einfach symmetrischen Nebeneinanderstellung der Figuren an einem Kaisertempel des zweiten Jahrhunderts (ib. 40) [Kl. Schr. I S. 111, Abb. 34] zeigt es sich, daß das Bewußtsein des in der griechischen Kunst als typisch festgehaltenen Grundgedankens völlig verschwunden ist.

Paionios und die nordgriechische Kunst.*)

(1876.)

Die glänzenden Erfolge der Ausgrabungen in Olympia haben mit Recht allgemeines Aufsehen erregt, und mit Spannung folgt man den Berichten, die nach jedem wichtigeren Funde ungesäumt veröffentlicht werden. Mit dem Abdrucke der Inschriften, die sich leicht abschreiben und mit Hilfe von Papierabdrücken sogar faksimilieren lassen, ist bereits der Anfang gemacht worden. Schwieriger ist es, in weiteren Kreisen die Neugier hinsichtlich der Skulpturen zu befriedigen. Bei meiner Anwesenheit in Berlin vor wenigen Wochen besaß man dort nur einige mehr skizzierte als stilistisch durchgeführte Zeichnungen und einige kleine matte Photographien. Sie genügten ungefähr, um erkennen zu lassen, daß die Skulpturen des Paionios in einem anderen Stil gearbeitet waren, als man wohl allgemein erwartet hatte und erwarten mußte, solange man Paionios zu den Schülern des Phidias zählte; sie waren dadurch eher geeignet das Urteil zu verwirren als zu klären. Aber auch durch die Betrachtung der Originale für sich allein dürfte es schwerlich sobald gelingen, die stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Skulpturen in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und Bedeutung richtig zu erfassen und zu definieren. Wohl aber ist dies möglich im größeren Zusammenhange umfassender kunstgeschichtlicher Studien, und ihnen verdanke ich es, daß ich durch die neuen Entdeckungen nicht überrascht worden bin. Da ich imstande zu sein glaube, den Weg zu zeigen, auf dem wir schneller zu einem vollen Verständnis zu gelangen vermögen, so mag es mir gestattet sein, was ich über die Kunst des Paionios schon vor zwei Jahren in meinen Vorlesungen vorgetragen und im vorigen Jahre schriftlich ausgearbeitet habe, hier unverändert mitzuteilen und durch Auszüge aus einigen anderen Kapiteln der Kunstgeschichte zu ergänzen. Wenn dadurch die Darstellung einen etwas fragmentarischen Charakter erhält, so ist es doch vielleicht auch von einigem Interesse zu sehen, bis zu welchem Punkte die Forschung vor den neuesten Entdeckungen vorzuschreiten vermochte.

„Im Tempel des Zeus zu Olympia war das Bild des Gottes von Phidias gearbeitet; die Statue für den hinteren Giebel führte Alkamenes aus, die für den vorderen Paionios aus Mende, einer Stadt der makedonisch-chalkidischen Halbinsel Pallene (Paus. V 10, 6). Diesen Paionios hatte man früher für einen Künstler aus der Genossenschaft des Phidias gehalten. Mit Recht aber fragte Urlichs (in den Verhandlungen der 25. Philologenversammlung zu Halle 1867 S. 76), warum Phidias, wenn ihm die Verteilung der Arbeiten zugefallen wäre, nicht dem besten seiner Schüler, dem Alkamenes, den ehrenvolleren Platz an der Vorderseite des Tempels eingeräumt hätte. Die einfachste Antwort war natürlich die, daß zur Zeit der Ankunft des Phidias die vordere Gruppe wahrscheinlich schon vollendet war; ja es erscheint keineswegs unmöglich, daß die Berufung des Phidias überhaupt erst etwa infolge des Todes des Paionios stattfand. Diese Vermutung wird durch

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Classe, 1876, I 3 S. 315—342.

den Umstand nahe gelegt, daß nach der Berechnung von Urlichs (a. a. O.) das einzige sonst noch bekannte Werk dieses Künstlers, eine Nike, welche die Messenier wegen eines Sieges über die Akarnanen und die Stadt Oiniadai nach Olympia weihten, schon in der 81. Ol. [456—453 v. Chr.], also etwa 20 Jahre vor der Ankunft des Phidias gearbeitet sein mußte. Jedenfalls liegt hinlänglicher Grund vor, den Paionios von der Verbindung mit Phidias loszulösen.

In der von Paionios ausgeführten vorderen Giebelgruppe war das Wettfahren des Pelops und des Oinomaos noch in Vorbereitung dargestellt. Die Mitte nahm das Bild des Zeus ein als ein unbewegtes, fast mathematisches Zentrum, um welches sich als Hauptpersonen rechts vom Zeus Oinomaos und seine Gemahlin Sterope, links Pelops und Hippodameia gruppierten. Es folgten hinter Oinomaos sein Wagenlenker Myrtilos, vor den Rossen des Viergespannes sitzend, mit dem außerdem noch zwei Knechte beschäftigt waren, hinter Pelops gleichfalls dessen Wagenlenker Sphairos oder Killas mit dem Gespann und zwei Knechten. Den Schluß bildeten rechts der liegende Flußgott Kladeos, links der Alpheios. Indem über die geistigen Beziehungen der gewählten Szene zum Tempel an einer anderen Stelle zu handeln ist, mag hier zunächst bemerkt werden, daß die Ruhe und Gemessenheit der Handlung in einem bestimmten Gegensatze steht zu der lebendigen Bewegung des Kampfes der Lapithen und Kentauren, der in dem hinteren Giebelfelde dargestellt war. Dennoch muß neben der Ruhe die strenge Regelmäßigkeit der Komposition auffallen: es entspricht sich durchaus Figur für Figur, und höchstens könnte in der Motivierung der einzelnen sich entsprechenden Gestalten eine äußerst beschränkte Abwechslung erstrebt worden sein. Ein Schüler des Phidias würde angesichts der Giebelgruppen des Parthenon sich freier bewegt haben, und so dient der Charakter der Komposition zur Bestätigung der obigen Annahme, daß Paionios noch unabhängig von Phidias in dem Geiste einer etwas älteren und befangeneren Kunst gearbeitet habe.

Außer den Giebelgruppen hatte der Tempel einen weiteren plastischen Schmuck an den Metopenreliefs der vorderen und hinteren Seite des Cellabaues, von denen zahlreiche, aber nur wenige größere Bruchstücke durch die französische Expedition im Jahre 1829 ausgegraben und in das Museum des Louvre versetzt worden sind (Clarac, Mus. de sculpt. II pl. 195bis) [vgl. Olympia III Taf. 45]. Die Architektur verlangt sechs Metopen auf jeder Seite, und da Pausanias als Gegenstände der Darstellung nur elf Taten des Herakles anführt, so ist schwer zu entscheiden, ob wir eine Flüchtigkeit in der Aufzählung oder eine Lücke im Text des Pausanias annehmen sollen. Nach seiner Beschreibung war die Reihenfolge der Taten an der Vorderseite die folgende: 1. Eber; 2. Diomedes; 3. Geryon; 4. Atlas; 5. Augiasstall;

an der Rückseite:

1. Amazone; 2. Hindin; 3. Stier; 4. Vögel; 5. Hydra; 6. Löwe.

Da sich demnach die Kämpfe, welche gewöhnlich als die frühesten gelten, auffälligerweise auf der Rückseite fanden, so scheint der Künstler von der Ansicht ausgegangen zu sein, daß der Beschauer von der Betrachtung der vorderen Giebelgruppe sich sofort zur hinteren wenden und erst hiernach zur Betrachtung der Metopen übergehen sollte, die ihn dann in

natürlicher Folge nach einmaligem Umgange des Tempels wieder zum Eingange desselben zurückführten. Die Reihe beginnt also an der Rückseite zunächst der Ecke rechts vom Beschauer mit dem Löwen. Nach einem erhaltenen größeren Bruchstücke lag derselbe tot am Boden, und Herakles, nach links, also der Mitte zugewendet, setzte den rechten Fuß auf seinen Körper, während er die Keule in der Linken auf den Boden stützte [Olympia III Taf. 35, 1]. In strenger Entsprechung scheint am anderen Ende die Amazone am Boden gelegen und Herakles den Fuß auf sie gesetzt zu haben, etwa wie auf einem Pariser Sarkophage (Clarac 196, 212). Sehr wohl lassen sich sodann Hydra und Hirschkuh als Gegenstücke denken, schwerer dagegen die Vögel und der Stier. Letztere Gruppe, die am besten erhaltene [Abb. 13], zeigt uns den gewaltigen Stier nach der Mitte stürmend und Herakles, wie er, mit der Wucht seines Körpers nach der entgegengesetzten Seite zurückgelehnt, den Kopf des Tieres mit seiner Linken rückwärts beugt und ihn mit einem Schlage bedroht: eine Komposition von höchster Energie, die außerdem den gegebenen Raum in besonders günstiger Weise ausfüllt. Herakles allein mit den Vögeln vermochte hierzu kein genügendes Gegengewicht zu bilden, wenn auch der bewegten Gestalt des Stierbändigers die nicht minder bewegte des Bogenschützen*) entsprochen haben mag. Hier scheint also durch die glücklich erhaltene Figur der auf einem Felsen sitzenden Ortsnymphe [Abb. 14] eine wenigstens materielle Ausgleichung versucht worden zu sein, die auch künstlerisch durch die Wendung des Oberkörpers nach rückwärts, entsprechend dem zurückgebogenen Kopfe und Nacken des Stieres noch weiter unterstützt wurde. — An der Vorderseite bilden in der Mitte die bewegten Kampfszenen mit Diomedes und Geryon passende Seitenstücke. Atlas, der hier das Hesperidenabenteuer vertritt, scheint in Herakles, sofern er den Eber auf der Schulter trug, sein Gegenstück gefunden zu haben; und so würde endlich die wohl auf eine Figur beschränkte Szene im Lande des Augias durch die von Pausanias nicht erwähnte Heraufführung des Kerberos ihre passende Ergänzung finden. An der Vorder- wie an der Rückseite scheinen demnach die mittleren Szenen die reichsten und bewegtesten, die an den Ecken die einfachsten und ruhigsten gewesen zu sein.



13. Herakles und der Stier. Metope von der Ostseite des Zeustempels in Olympia. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Über den Stil dieser Bildwerke, wie wir ihn aus den erhaltenen Resten

*) Der Körper des Herakles, vgl. Abb. 14, war damals noch nicht gefunden.

kennen lernen, ist bisher kaum ein entschiedenes Urteil ausgesprochen worden. Nur darin war man zuletzt einig, daß von einem Zusammenhange mit der attischen Schule des Phidias nicht wohl die Rede sein könne. Ebensowenig finden sich bestimmte Berührungspunkte mit der peloponnesischen Kunst (über welche ich einige Bemerkungen im nächsten Hefte der archäologischen Zeitung mitteilen werde) [S. 141]. Wenn nun Paionios die vordere Giebelgruppe ausführte, warum soll er nicht direkt oder indirekt an den wahrscheinlich noch etwas früheren Arbeiten der Metopen beteiligt gewesen sein? Die Skulpturen selbst werden die sicherste Antwort auf diese Frage geben.

Die am vollständigsten erhaltene Nymphe [Athena. Abb. 14] sitzt auf einem knappen Felsenabhange, so daß sie den Unterkörper seitwärts nach links wenden muß und auch so noch nicht einen sicheren Stand für ihre Füße zu finden vermag. Der Oberkörper aber, indem er im linken Arm eine Stütze sucht, wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, wohin auch der etwas abwärts gerichtete Blick folgt, ebensowie die Bewegung des rechten Armes, der wohl ursprünglich einen Zweig hielt. Es ist eine zufällige, momentane, der Wirklichkeit mit Glück abgelauschte Stellung, die sich recht wohl auch als statuarisches Motiv und nicht weniger in einem Gemälde verwerten ließe. Ist sie aber auch ebenso geeignet für das Relief? Scheinen nicht manche Motive nur gewählt, damit die Figur wenigstens äußerlich in dem Rahmen des Reliefs Platz finde, während nach strengerer griechischer Auffassung die Figur von vornherein ganz als Relief gedacht wird und jeder einzelne Teil von der Abstraktion des Stilgesetzes durchdrungen erscheint? Nicht ganz so stark tritt eine verwandte Auffassung in der Metope mit dem Stierkampfe hervor [Abb. 13]. Vom Stier ist der größte Teil des Körpers ganz geschickt gleichsam als Hintergrund benutzt; so daß sich der Kampf gewissermaßen nur zwischen Herakles und dem stark hervortretenden und zurückgewendeten Haupte des Stieres bewegt, dessen Beugung allein dem Gegner genügt, um selbst eine so gewaltige Masse, wie der Körper des Stiers ist, sich wehrlos zu unterwerfen. Das ist vortrefflich gedacht, aber dem Relief ist auch hier wieder mehr durch ein sachliches Motiv als durch einen stilistischen Gedanken genügt. Weiter lassen wir uns ebenso



14. Herakles bringt Athena („Ortsnymphe") die stymphalischen Vögel. Metope von der Ostseite des Zeustempels zu Olympia. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

von der gewaltigen Energie in der Bewegung des Herakles fesseln. Aber auch diese Gestalt in Vorderansicht, mit zurückgezogenem Leibe und vortretenden Schultern und Beinen ist mehr materiell in das Relief hineingepaßt, als stilistisch in dasselbe hineinkomponiert. Bei dem Fragment einer dritten Metope, dem toten Löwen, braucht nur darauf hingewiesen zu werden, wie der Kopf für den Beschauer in einer eigentümlichen Verkürzung erscheint und wie im Grunde keine Fläche des Körpers in der oberen Fläche des Reliefs liegt. — Diese Nichtachtung der Forderungen des strengeren griechischen Reliefstils, welcher die Figuren weniger auf die Grundfläche aufsetzt, als daß er sie der ideellen Oberfläche unterordnet, scheint aber durchaus nicht auf künstlerischem Unvermögen zu beruhen, sondern in engem Zusammenhange mit der ganzen geistigen Auffassung zu stehen. Der Löwe liegt am Boden, wie eben der Künstler einmal ein totes Tier am Boden liegend erblickt haben mochte. Die Nymphe sitzt da, ledig jeden Zwanges, wie ihn etwa städtische Sitte auferlegt, ganz wie ein Hirtenmädchen im Freien, das seine Herde weidet. Herakles bekämpft den Stier nicht mit Hilfe einer kunstmäßig geübten Athletik, sondern der Gewalt des Stiers wirft er das Gewicht seines eigenen wuchtigen Körpers entgegen. Überall hat die Komposition etwas Anspruchsloses, Schlichtes, Naturwüchsiges; nicht den absolut schönsten, sondern den einfachsten, sprechendsten Ausdruck des Gedankens sucht der Künstler. Nicht minder schlicht ist die formale Behandlung. Der Vortrag hat, ohne an Überfülle zu leiden, doch etwas Breites und Massiges. Am Herakles ist es nicht etwa, wie beim Diskobol des Myron, die Spannung der einzelnen Muskeln, auf der die Entfaltung heldenmäßiger Kraft beruht, sondern ihr von Natur volles und gesundes Wachstum, so daß an ihnen trotz lebhafter Bewegung doch keine Anstrengung sichtbar wird und der Künstler auf die Andeutung schwellender Adern u. a. verzichtet hat. Auch im Stier befleißigt sich der Künstler, die Formen des großartig angelegten Tieres in den Umrissen wie in den Flächen einfach zu behandeln. Die Nymphe bewahrt, wie in der Haltung so auch in den Formen und in ihrer Gestalt den Charakter eines nicht zarten, sondern gesunden und kräftigen Landmädchens. Ihr Oberkörper hat durch den aigisartigen Überwurf sogar ein etwas schweres Ansehen erhalten. Am Unterkörper folgt zwar das Gewand der Bewegung und den Formen des Körpers, aber nur in den allgemeinen Motiven; es kommt weder das Detail der Körperformen in seinen feineren Begrenzungen zur Geltung, noch ist den Linien der Falten, ihrer Durchbildung und Brechung an sich eine besondere Bedeutung beigelegt. — Haar und Bart sind fast nur in ihren gesamten Massen angelegt und bedurften weiterer Ausführung durch die Farbe. Wo sie plastisch mehr ausgeführt sind, wie teilweise an einem fragmentierten weiblichen Kopfe, verraten sich noch deutliche Spuren archaischer Behandlung, die sich an der Mähne eines Pferdes zu hart architektonischer Schematisierung steigert. An den Köpfen selbst endlich offenbart sich allerdings in der Bildung der Augen der Fortschritt der neueren Zeit; sonst aber gipfelt gerade in ihnen die gesamte Auffassung des Künstlers, wie wir sie bisher erkannt haben: sie zeigen einen gesunden kräftigen Organismus, aber weder besondere Feinheit in den Formen noch ein Bestreben, dieselben durch geistigen Ausdruck höherer Art zu beleben. Der beobachtende Blick der Nymphe hält sich innerhalb des naiven unbefangenen Wesens, das sich in der ganzen Gestalt

aussprach, und in dem Kopfe des stierbändigenden Herakles äußert sich kaum die materielle Anstrengung des Kampfes.

Ziehen wir jetzt das Resultat, so leuchtet ein, daß die Strenge schulmäßiger Durchbildung, wie wir sie als das Grundwesen peloponnesischer Kunst zu erkennen haben, hier durchaus fehlt. Ebenso fehlt aber auch jenes feinere Empfinden des attischen Geistes, das in den Formen zu Feinheit und Anmut, auf dem geistigen Gebiete zu idealer Auffassung führte. Wir haben es hier mit einer dritten, spezifisch verschiedenen Kunstrichtung zu tun, der ihr Verdienst keineswegs abgesprochen werden soll. Wir werden uns jetzt der früheren Betrachtungen über die Kunst Nordgriechenlands . . . erinnern."

Zum Verständnis der aus denselben abgeleiteten Folgerungen wird es nötig sein, aus einem früheren Kapitel der Kunstgeschichte die wichtigsten Abschnitte hier mitzuteilen:

„In den nördlich vom eigentlichen Hellas gelegenen Ländern, Makedonien und Thrakien, sind erst in neuerer Zeit einige Marmorskulpturen entdeckt worden, die wohl geeignet sind, diesen Gegenden in der kunstgeschichtlichen Forschung eine erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wir werden uns ihrem Verständnisse auf einem kleinen Umwege durch Herbeiziehung einer anderen Denkmälerklasse zu nähern suchen, nämlich der altertümlichen Silbermünzen von Thasos und den diesen Inseln gegenüberliegenden Gebieten der Letäer, Orres kier und Bisalter, denen sich die der ersten makedonischen Könige sowie einiger chalkidischer Städte, besonders Akanthos, anschließen. Die ältesten Typen zeigen uns einen Satyr mit Tierhuf, der eine fliehende Nymphe erfaßt [Abb. 15 nach Gardner, Types of Greek Coins Taf. III 1] oder in seinen Armen davonträgt, einen Kentauren gleichfalls als Frauenräuber, oder auf den kleineren Stücken einen kauernden oder knienden Satyr (Mionnet Suppl. III pl. VI; VIII). Man hat in ihnen barbarische Nachahmung griechischer Fabrik sehen wollen; allein mit dem barbarischen Charakter, den die späteren Nachahmungen der Münzen Philipps von Makedonien und der Tetradrachmen von Thasos tragen, haben sie nicht das mindeste gemein. Allerdings sind die Figuren in ihren Umrissen von einer außergewönlichen Breite und Massivität, welche die der ältesten selinuntischen Metopen noch weit übertrifft, und auch in der Modellierung des starken Reliefs treten die Formen in großer Fülle und Massenhaftigkeit auf. Aber es fehlt diesen Figuren innerhalb solcher Schwere und Plumpheit keineswegs an dem richtigen inneren Zusammenhange, sowie an einem ziemlich richtigen Verständnis der Hauptformen, ja hier und da sogar nicht an einem Eingehen auf charakteristische Details. In den Köpfen der Satyrn wie der Kentauren ist der derb tierische Charakter schon ziemlich bestimmt typisch entwickelt. Endlich aber verrät sich in der Technik keine Unbeholfenheit, sondern bewußte Handhabung der in so alter Zeit überhaupt verfügbaren Mittel, eine materielle Routine, welche durch mancherlei Detail, wie das perlenartige Haar, die Andeutung von Knöchel und Kniescheibe, den Eindruck der Schwere zu mildern, zu verfeinern strebt. Für die Ursprüng-


15. Münze von Lete. (Gardner, Types of Greek Coins.)


16. Münze v. Thasos. (Gardner, Types of Greek Coins.)

lichkeit dieser besonderen stilistischen Behandlung spricht der Fortschritt, der sich innerhalb der verwandten Typen verfolgen läßt, an den thasischen Nymphenräubern z. B. sogar bis zu freier und schöner Durchführung im einzelnen neben dem Festhalten am Typischen in Haltung und Bewegung (Mionnet Suppl. II p. 545, 2—4 der Tafel) [Abb. 16 nach Gardner, Types Taf. III 28]. In dem, wie es scheint, etwas jüngeren Typus eines speertragenden Mannes, der zwei Stiere führt (Mionn. S. III pl. VIII 2) [Gardner III 4], in dem knienden und zurückschauenden Ziegenbock (ib. IX 4—6) [Gardner III 12], sowie den Rossen (V 6—7; X 1) können wir nicht umhin, den Sinn für scharfe Charakteristik der Tierformen anzuerkennen. Der bogenschießende Herakles auf thasischen Münzen (II pl. VIII 4. u. 6) braucht den Vergleich des Herakles im aiginetischen Ostgiebel nicht zu scheuen. In den Münzen von Akanthos aber mit dem mehrfach variierten Typus eines Löwen, der einen Stier zerfleischt (III pl. III u. IV), überrascht uns ein zu hoher Vollendung durchgebildeter dekorativer Stil. Die übermäßige Breite und Massenhaftigkeit ist gemildert; aber es bleibt immer eine breite Fülle der Anlage, die schon äußerlich das Feld der Münze fast vollständig zudeckt, sowie ein pastoser Auftrag des Reliefs. Es erhält sich ebenso neben den vollen und gerundeten Hauptformen die scharfe Betonung gewisser Details namentlich an den Extremitäten, an den starken Halsfalten des Stieres, die feine dekorative Durchbildung der Löwenmähne.

So im Zusammenhange betrachtet liefern diese Münzen den Beweis, daß jene thrakisch-makedonischen Gegenden eine kunstgeschichtliche Provinz für sich bilden, welcher einheitliche künstlerische Grundanschauungen eigen sind, ein besonderer Stil, der in seinen derben Anfängen ziemlich weit in das sechste Jahrhundert zurückgehen mag und sich mindestens bis an die Grenze der archaischen Kunst, also gegen die Mitte des fünften verfolgen läßt, ja in manchen Eigentümlichkeiten wohl bis in die Blütezeit der Kunst nachwirkt, wie z. B. die volle und breite Behandlung der Köpfe auf Münzen von Ainos zeigt (Mionn. S. II pl. V 4) [Gardner III 35]. Bei aller Selbständigkeit dieses Stiles weist indessen schon der Umstand, daß die ältesten jener Münzen in asiatischer Währung geprägt sind, auf Verbindungen mit den älteren Kulturländern Asiens hin, die gewiß auch auf die Ausübung der Kunst nicht ohne Einfluß waren. An Asien erinnert die anfangs überschüssige Breite, an Asien die dekorative Betonung nicht nur des Haares, der Mähnen, sondern auch gewisser Detailformen, besonders der Beine, an Asien endlich die routinierte Technik, wenn auch natürlich alles durch den besonderen Volkscharakter wieder sein besonderes Gepräge erhielt.

Die materielle Grundlage, auf der diese Entwickelung der Münzprägung beruhte, ist in augenfälligster Weise durch den Metallreichtum dieser Gegenden und den lebhaft betriebenen Bergbau gegeben, der in Verbindung mit anderen günstigen Naturverhältnissen von früh an den Wohlstand fördern mußte. In politischer Beziehung aber nahm offenbar die Insel Thasos die erste Stelle ein, sowohl durch eigene Fruchtbarkeit und Metallreichtum sowie die Besitzungen auf dem Festlande, als durch die Gunst der Lage, die es zur Vermittlerin des Handelsverkehrs machte. Um von anderen Nachrichten zu schweigen, sei hier nur der Schilderung Herodots (VII 118—120) über die Bewirtung des Xerxes bei seinem Vorbeimarsch auf dem Festlande gedacht. Alles atmet hier asiatische Üppigkeit, bei der auch der Luxus

reichen goldenen und silbernen Tafelgeschirres nicht fehlt. Wollen wir aber einen Beweis, daß auch der Kunst als solcher die Pflege nicht fehlte, so liefert ihn uns der Name des Aglaophon, eines der ältesten namhaften Maler, und der noch berühmtere seines Sohnes, des durch Kimon für Athen gewonnenen Polygnot; und mit diesem ziemlich gleichzeitig ist Neseus von Thasos der Lehrer des eine neue Richtung der Malerei begründenden Zeuxis. So stehen wir hier plötzlich nicht etwa einigen vereinzelten Künstlern, sondern einer Kunstschule von der tiefgreifendsten Bedeutung gegenüber. Aber Thasos besaß noch einen Reichtum anderer Art, den es mit Paros, von wo aus es früh kolonisiert wurde, gemein hatte, nämlich seinen Marmor. Die Förderung, welche dadurch in erster Linie die Marmorskulptur erfuhr, wird auch auf die übrigen Zweige der Plastik nicht ohne Einfluß geblieben sein, und so gewinnt hier die Tatsache erhöhte Bedeutung, daß Polygnot, wenn auch ungleich berühmter als Maler, doch zugleich als Bildhauer mit Ehren genannt wird.



17. Von einer Grabstele aus Abdera. Athen, Nationalmuseum. (Mitt. d. Athen. Inst.)

Unter den hier dargelegten Voraussetzungen wird allem, was von Resten der Skulptur aus Thasos und seiner Umgebung erst in den letzten Zeiten bekannt geworden ist, erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden sein."

Das bedeutendste Monument aus diesen Gegenden ist offenbar das große Relief aus Thasos mit der Darstellung des Apollo, des Hermes, der Nymphen und Chariten: Revue arch. 1865, II pl. 24 et 25; Arch. Zeit. 1867 T. 217 [Brunn-Bruckmann, Dkm. T. 61]. Da es jedoch eine Ausnahmestellung einnimmt, indem die einheimische Kunst hier durch besondere fremde Einflüsse bedingt erscheint, eine Darlegung dieser Verhältnisse auf Grund der bisherigen völlig ungenügenden Abbildungen aber nicht wohl möglich ist, so wird es besser an dieser Stelle übergangen.*)

„Aus der Umgebung von Abdera ist kürzlich das Fragment einer Grabstele nach Athen gelangt, leider nur ein Jünglingskopf mit leicht gewelltem, an den Spitzen geringeltem Haar (Schöne griech. Rel. 29, 123) [Abb. 17]. In mäßig hohem, nach der Mitte etwas gerundetem Relief gearbeitet, zeichnet er sich vor allen älteren archaischen Werken durch breite, pastose Behandlung aus. Allerdings steht er, obwohl er dem schon vorgeschrittenen Archaismus angehört, hinsichtlich des innerlichen Lebens selbst den älteren attischen Arbeiten nach und strebt ebensowenig nach der scharfen und herben Korrektheit aiginetischer Formen. Dagegen hat er vor ihnen, selbst in dem noch

*) [Vgl. Brunn, Gr. Kunstg. II S. 213.]

schematischen Haar, eine weiche Fülle und eine künstlerische Abrundung voraus, wie sie nur das Resultat einer langen Übung zu sein pflegt, welche ein ruhiges Fortschreiten nicht ausschließt, aber von energischen Neuerungen wenig beunruhigt wird. Suchen wir eine Parallele für diesen Stil, so finden wir sie in einem der älteren Hermesköpfe auf Münzen von Ainos (Imhoof-Blumer, Choix de monn. I 4), an dem nur das Haar infolge der Metalltechnik eine etwas größere Schärfe zeigt, während die Breite der Anlage, die Weichheit der Formen, ja die ganze Art der Reliefbildung die größte Verwandtschaft mit dem Marmor verrät.



18. Relief aus Pharsalos. Paris, Louvre. (Brunn-Bruckmann, Denkmäler.)

Erst eine weitere Durchforschung von Nordgriechenland wird die Mittel zur Beantwortung der Frage bieten, in welcher lokalen Ausdehnung die allgemeinen Kunstanschauungen jener Gegenden sich geltend gemacht haben mögen. Für jetzt darf wenigstens auf eine Tatsache hingewiesen werden, nämlich daß selbst Thessalien in künstlerischer Beziehung jenem Nordgebiet in damaliger Zeit angehört haben muß. Denn nur im Anschluß an die Monumente Nordgriechenlands läßt sich ein Relief aus der Gegend von Pharsalos behandeln, welches vor wenigen Jahren durch Heuzey in das Museum des Louvre gelangt ist (Heuzey, Mission scientif. en Macedoine pl. 23; Journal des Savans 1868 p. 380) [Br.-Br. Taf. 58. Abb. 18]. Zwei nur bis zur Höhe des Ellbogens erhaltene Mädchengestalten stehen einander gegenüber mit Blumen in den Händen, wie um sich dieselben gegenseitig zu zeigen. Eine eigentümliche Würde und stille Ruhe ist über dem Ganzen

verbreitet. Es läßt sich nicht wohl entscheiden, ob in der Darstellung ein tieferer symbolischer Sinn verborgen liegt; allein schon das bloße Halten und Zeigen der Blumen, die Aufmerksamkeit des gegenseitigen Anschauens zieht uns an. Eine feine, noch etwas befangene Empfindung macht sich nicht nur in der leisen Neigung der Köpfe, sondern auch in der Bewegung und Anordnung der Hände geltend, auf welche der Künstler eine besondere Sorgfalt verwendet hat. Wenn ferner unter den Fortschritten der Malerei des Polygnot angeführt wird, daß er die Köpfe der Frauen mit buntfarbigen Binden schmückte, so sehen wir an diesem Relief, was auch die Plastik nach dieser Richtung zu leisten vermochte. Nehmen wir dazu die große Breite der Formen im einzelnen wie in der Anlage des Ganzen, welches die Grundfläche des Reliefs fast vollständig bedeckt, so möchte man sich fast in eine Zeit vollkommen freier und großartiger Entwickelung versetzt glauben, wenn nicht einige Spuren von schematischer Behandlung in den Falten der Gewänder und Binden, in der Anlage des übrigens in der Ausführung fein empfundenen Haares, namentlich aber das noch etwas starre Lächeln des Mundes und die von richtiger Profilbildung noch durchaus entfernte Auffassung des Auges uns fast wider unseren Willen auf die Schranken des Archaismus zurückwiese. Setzen wir aber die kritische Betrachtung noch weiter fort, so nehmen wir zu unserer Überraschung wahr, in welcher Weise der Künstler unser Auge zuerst geblendet hat. An der Figur rechts kann die stark angedeutete Brust doch nur die rechte sein: wo aber befindet sich die linke? Der Daumen der erhobenen Hand hat eine unmögliche, die Rechte der gegenüberstehenden Figur eine gezwungene Haltung, in welcher sie sofort ermüden müßte. Wie haben wir uns die Formen ihres Körpers unter der Gewandung in der Höhe des Ellbogens, wie die rechte Schulter und die Rückenlinie zu denken? Wie verhält es sich mit der Durchbildung der einzelnen Formen an den Armen? Unterliegt nicht auch die Art, wie die Umrisse der Oberarme vom Gewande verdeckt sind, von künstlerischer Seite einem gewissen Tadel? Und dennoch: wenn wir uns aller dieser Mängel bewußt geworden sind, so wird trotzdem unser Gefühl dagegen protestieren, daß wir hier überall wirkliche Fehler anerkennen sollen: wir werden gefangen bleiben durch den Eindruck des Ganzen. Angesichts dieser Widersprüche werden wir uns der früher aufgestellten Scheidung zwischen dekorativem und monumentalem Relief erinnern müssen. Indem das erstere wenigstens in seinen Anfängen als eine Art Bilderschrift bezeichnet werden konnte, machte sich in ihm als eine der ersten Forderungen ein klarer, nicht selten bis zum Schematischen gesteigerter Ausdruck in den künstlerischen Motiven der Bewegung und Handlung geltend. In formeller Beziehung aber mußte das gewissermaßen als erhabene Zeichnung behandelte Relief sich durchaus den tektonischen Forderungen dekorativer Raumfüllung und Gliederung unterordnen und in dieser relativen künstlerischen Unselbständigkeit durfte es eine vollkommen plastische Durchbildung, wie wir sie vom monumentalen Relief verlangen, nicht einmal erstreben. Offenbar ist das schöne Fragment von Pharsalos auf den gleichen Grundlagen erwachsen und erfüllt alle Forderungen eines dekorativen Reliefs in vollendetem Maße. Um aber ganz zu verstehen, wie es zu dieser Stufe der Vollendung gelangte, dürfen wir nicht vergessen, daß gerade die dekorative Kunst in ihren Ursprüngen auf Asien hinweist, daß sie von früh an in Kleinasien in aus-

gebreiteter Übung war und daß die künstlerischen Beziehungen Nordgriechenlands uns ebenfalls nach Kleinasien weisen. Während sich nun im eigentlichen Griechenland der Entwickelungsprozeß der Kunst bis zu voller Freiheit in die kurze Zeit von kaum mehr als einem Jahrhundert zusammendrängte, in welcher sie überall durch energische Arbeit vorwärts strebt und sich der noch hemmenden Bande zu entledigen trachtet, spüren wir an den nordgriechischen Arbeiten und besonders in dem Relief von Pharsalos nichts von solchem Ringen und Kämpfen, sondern empfinden, daß wir es mit einer Kunst zu tun haben, die seit lange sich im Besitze gewisser Mittel befindet, aber mehr danach strebt, sich dieser Mittel mit Geschick zu bedienen und dieselben auch innerhalb gewisser Grenzen weiter zu entwickeln, als daß sie darauf bedacht wäre, diesen Besitz durch strenge Arbeit auf neuen, bisher nicht betretenen Gebieten zu vermehren. Daher jene Ruhe, man möchte sagen: Stille, welche über dem Relief von Pharsalos verbreitet ist; dem Künstler genügt es zu geben, was er ohne Mühe zu geben vermag, und wir begnügen uns, nicht mehr von ihm zu fordern.

Als A. Dürer im J. 1505 Venedig besuchte, da hatte die Kunst Italiens die längere Übung, die an das Altertum anknüpfende Tradition voraus, während seine eigenen Werke die Spuren sauerer, persönlicher Arbeit nicht ganz verleugnen konnten. Ihm mochten die Arbeiten der Italiener erscheinen etwa wie uns jene Arbeiten aus Nordgriechenland, ihnen die seinigen etwa wie uns die Statuen der Giebel von Aigina. Aber keiner achtete den anderen gering. Freilich übte bald nachher die größere Freiheit der Italiener auf die Eigenartigkeit der deutschen Kunst eine fast erdrückende Wirkung. Glücklicher lagen die Verhältnisse in Griechenland. Das durch die Kämpfe mit den Persern erstarkte eigentliche Hellas assimiliert sich, wie wir sehen werden, den Besitz seiner nördlichen Stammesgenossen, aber erfüllt ihn durch eigene Arbeit mit einem neuen noch höheren Geiste."

Nach Betrachtung dieser Werke, welche der archaischen Kunst angehören, lenken wir unsere Aufmerksamkeit noch auf einige Denkmäler, die den Metopen von Olympia etwa gleichzeitig, wenn nicht sogar etwas jünger als dieselben sein mögen.

„Aus Thessalonike*), also aus der Nähe der Heimat des Paionios, stammt eine jetzt im Museum zu Konstantinopel aufbewahrte Grabstele, von welcher durch die Vermittelung der Wiener Akademie Gipsabgüsse in einige Sammlungen Deutschlands gelangt sind [Br.-Br. Taf. 232[b]. Abb. 19]. Das Relief stellt einen jugendlichen Krieger dar: nackt bis auf eine leichte über die linke Schulter geworfene Chlamys, mit einem hutartigen Helm und mit dem Schwerte an der Seite steht er ruhig nach links gewendet da. Der Speer lehnt an seinem linken Arme; die Rechte ruht auf dem Rande des am Boden stehenden Schildes. Das Wehrgehenk und der obere Teil des Speeres waren wahrscheinlich durch Malerei ergänzt. Eigentlich archaische Reste sind in der künstlerischen Behandlung nicht mehr vorhanden; nur zeigt das Auge noch nicht die reine Profilbildung, und einige Falten am Rande der Chlamys sind noch ziemlich regelmäßig gelegt. Sollte daher auch die Arbeit etwas jünger sein, als an den Metopen von Olympia, so berührt sie sich doch mit diesen trotz der sehr flachen Behandlung des

*) [Vielmehr aus Pella; vgl. „Nordgriechische Skulpturen".]

Reliefs in den wesentlichsten Eigenschaften: so vor allem in dem Vollen und Breiten der Anlage, in der sich ein malerisches Element nicht verkennen läßt. Auch hier geht der Künstler weniger von der Abstraktion des strengen Reliefstils aus als von der Darstellung der Figur auf der Fläche. Trotz der Profilstellung des Kopfes und der Beine erscheint der Körper fast in der Vorderansicht, in breiten, möglichst unverkürzten Flächen. In der Ausführung aber begegnen wir wiederum dem Mangel schulmäßiger Durchbildung und plastischer Durcharbeitung der Form. Die Beine sind offenbar zu kurz und zu schwer geraten, und dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß überhaupt die einzelnen Formen ohne Schärfe und Präzision in der Zeichnung und in weicher, flacher und oberflächlicher Modellierung wiedergegeben sind. Fast nachlässig muß die Behandlung der Chlamys genannt werden, und nicht einmal in der äußeren Umrahmung des Ganzen ist Regelmäßigkeit erstrebt. Und doch entbehrt wiederum dieses Ganze des Reizes nicht. Wie in der Stellung und Haltung der Gestalt ungezwungene Freiheit herrscht, so erscheint auch die ganze Arbeit mühe- und anspruchslos und läßt uns eben dadurch strengere Ansprüche an die Durchbildung des einzelnen vergessen und an der Gesamtwirkung unser Genüge finden.



19. Grabstele aus Pella. Konstantinopel. (Mitt. d. Athen. Inst.)

Von verwandtem Charakter ist ein jetzt im Louvre befindliches Grabrelief aus Thasos, abgebildet in den Ann. d. Inst. 1872 tav. L, wo jedoch die Gesamtwirkung verfehlt ist [Br.-Br. 232[a]. Abb. 20]. Eine Frau sitzt nach rechts gewendet ruhig auf einem Stuhle und hält auf der Linken ein Kästchen, aus dem sie eine Bandrolle zu nehmen im Begriff ist. Die Bekleidung besteht aus einem Untergewande mit geknöpften Halbärmeln, über das ein Mantel geworfen ist. Das Haar ist zum größten Teile von einer Haube bedeckt, wobei besonders hervorgehoben zu werden verdient, daß der Zipfel des Bandes, welches sie umschlingt, dieselbe eigentümliche Anordnung zeigt, der wir schon in dem Relief von Pharsalos begegneten. Die Inschrift ΦΙΛΙΣ ΚΛΕΟΜΗΔΕΟΣ bietet für eine bestimmte Datierung keinen genügenden

Anhalt, hindert aber nicht, bis gegen Ol. 80 [460 v. Chr.] zurückzugehen. Wäre indessen der Kopf nicht erhalten, so würden wir nach dem ersten allgemeinen Eindrucke kaum an eine so frühe Zeit zu denken wagen. Am Kopfe finden wir jedoch in den harten und trockenen spiralförmigen Löckchen, in dem aus der Haube heraushängenden Zopfe, in der Stellung des Ohres und der noch nicht völlig gelungenen Profilbildung des Auges bestimmte Hindeutungen auf die Zeit des Überganges zur vollen Freiheit. Die gesamte Anlage zeigt auffallend breite und weiche Formen. In dem jeden Zwanges ledigen Faltenwurfe tritt aber etwas stilistisch Unentwickeltes hervor; und bei genauer Betrachtung machen sich sogar in den verschiedenen Teilen des Reliefs bestimmte Widersprüche oder, vielleicht richtiger gesagt, es macht sich geradezu eine Zwiespältigkeit der stilistischen Behandlung geltend. Die ganze, dem Auge gerade (en face) gegenüberstehende Seite der Figur liegt in der fast ebenen oberen Fläche des Reliefs; die Falten sind wenig vertieft und nur oberflächlich gewissermaßen herausgeschält. Auf der Fläche des Ärmels verschwinden



20. Grabrelief der Philis. Aus Thasos. Paris, Louvre. (Brunn-Bruckmann, Denkmäler.)

sie fast ganz, so daß man vermuten möchte, sie seien durch Malerei, d. h. nicht durch einfache Farbe, sondern durch Farbe mit Licht und Schatten weiter ausgeführt gewesen, und es sei überhaupt das Ganze nicht ein eigentliches Relief, sondern ein plastisch präparierter Untergrund für ein auf demselben auszuführendes Gemälde. Selbst der obere Teil des Kopfes und die Seiten der Wangen teilen noch diesen flachen Charakter; und erst wo am Gesicht, an der Brust, an den Beinen sich die Formen dem Beschauer in entschiedener Profilstellung zeigen, tritt ein völliger Wechsel der Behandlung ein. Die Grundfläche,

von der sich der Kopf abhebt, liegt hier bedeutend tiefer, und die Profilteile, die beim Flachrelief in der Verkürzung fast verschwinden müßten, erscheinen in durchaus plastisch gerundeter Modellierung. Dadurch wird allerdings das Auge nach der Mitte auf die für den geistigen Eindruck wichtigsten Teile der Komposition hingeführt. Aber das Prinzip, hier durch das stärkere Relief eine bestimmte Licht- und Schattenwirkung hervorzurufen und den Rest durch die flache Behandlung gewissermaßen abzudämpfen, ist gewiß mehr malerisch als plastisch, ja man möchte das ganze Empfinden, aus dem diese Komposition hervorgegangen ist, ein malerisches nennen. Nicht die Form, sondern ihre Erscheinung ist es, die wirkt. Wie bei den beiden Mädchen von Pharsalos vergessen wir fast die Form über der Stimmung, welche das Ganze beherrscht. Wenn darin vom Standpunkte plastischer Stilistik ein leiser Tadel liegt, so wird doch dadurch das sonstige künstlerische Verdienst nicht geschmälert. Oft genug mußte bei der Kunst des eigentlichen Hellas darauf hingewiesen werden, wie dort alle Kräfte in Anspruch genommen waren, um sich die Form völlig zu unterwerfen, so daß das geistige Empfinden vorläufig zurücktreten mußte. Die nordgriechische Kunst zeigt hiervon die Gegenseite: sie wendet sich, sozusagen, mehr an unser Empfinden als an unseren Verstand. So hat sie das Verdienst, ein neues Element in die Plastik eingeführt zu haben . . ."

Nach dieser längeren Abschweifung kehren wir wieder zu den Metopen von Olympia zurück und knüpfen den Faden der Erörterungen in demselben Satze wieder an, in welchem wir ihn S. 189 abgerissen haben:

„Wir werden uns jetzt der früheren Betrachtungen über die Kunst Nordgriechenlands, besonders der Schlußbemerkungen über das Relief von Pharsalos erinnern. Freilich mag es zuerst gewagt erscheinen, dieses ganz flache dekorative Relief mit den stark erhobenen Skulpturen von Olympia zusammenzustellen, während wir uns früher an anderen Metopen, nämlich den ältesten von Selinunt, gerade den Gegensatz monumentaler und dekorativer Skulptur klar zu machen suchten. Monumental aber wurden diese letzteren nicht durch den Zweck, der ja bei allen Metopen in gewissem Sinne ein dekorativer bleibt, sondern durch die Art der künstlerischen Behandlung. Da ist nun bei den Skulpturen von Olympia in Betracht zu ziehen, daß sie nicht wie die ältesten selinuntischen an der Außenseite des Peristyls, sondern an der Cellawand unter der Säulenhalle angebracht waren, und daß mit Rücksicht auf die schwache Beleuchtung, um nicht das Auge durch Einzelheiten zu verwirren, eine einfachere, etwas massige Behandlung durchaus berechtigt war. So nähert sich das Relief trotz seiner Höhe wieder der dekorativen Art, und diesem Charakter entspricht es, daß auf einen einfachen, klaren Ausdruck des Gedankens in den künstlerischen Motiven in erster Linie Wert gelegt wurde, wogegen die besonderen und selbständigeren Anforderungen an formal künstlerische Durchbildung im einzelnen mehr in den Hintergrund traten. Die Erfindung macht dadurch den Eindruck der Frische und Unbefangenheit, die auf den Beschauer unmittelbar wirkt und, indem sie an ihn keine anstrengenden Zumutungen stellt, auch verhindert, daß vom Beschauer wieder Ansprüche gemacht werden, deren Erfüllung nicht beabsichtigt wird. Diese Unbefangenheit kann aber nur das Resultat der Sicherheit im Gebrauche der für den Zweck verwendeten Mittel sein, wobei indessen kein Nachdruck darauf zu legen ist, daß in den Skulpturen von

Olympia der in dem Relief von Pharsalos noch erkennbare Archaismus bis auf geringe Äußerlichkeiten vollständig überwunden ist. Es handelt sich hier vielmehr um den beiden Werken gemeinsamen freieren oder wohl richtiger: laxeren Charakter, welcher der auf asiatischer Grundlage erwachsenen nordgriechischen Kunst eigen ist. Während die archaische Kunst des eigentlichen Hellas sich durch strenge Zucht und Schule Schritt für Schritt zum Gebrauche der Freiheit im höchsten und edelsten Sinne vorbereitet, haben wir es hier mit einer Kunst zu tun, die unter Verwertung eines alten ererbten Besitzes an äußeren Mitteln sich nach und nach ohne besondere Anstrengung entwickelt, mehr auf dem Wege praktischer Übung und Routine, als durch bewußte Anwendung und Ausbildung neuer Prinzipien. Das zeigt sich auch darin, daß sie selbst auf derjenigen Stufe der Freiheit, auf welcher wir sie jetzt finden, ihren Ausgangspunkt nicht verleugnet. Während die Kunst von Hellas seit dem ersten Auftreten bestimmter Schulen um Ol. 50 [580 v. Chr.] überall an der Ausbildung spezifisch plastischer Prinzipien arbeitet, können wir diese auf Asien zurückweisende Kunst zwar nicht geradezu eine malerische nennen, aber sie geht aus von der Darstellung der Figur auf der Fläche. Sie übersetzt zuerst den gewebten Teppich in das mehr gezeichnete als modellierte Flachrelief. Aber auch jetzt, wo das letztere eine größere Höhe annimmt, strebt es mehr, die gesamte Erscheinung wiederzugeben, als die einzelnen Formen nach allen Seiten den strengen Forderungen plastischer Durcharbeitung unterzuordnen. Damit hängt denn auch die Breite und volle Kräftigkeit, das Pastose des Vortrags zusammen, indem eben darin die Gesamtheit der Erscheinung zur Geltung kommt im Gegensatz zu der durch sorgsames Ab- und Verarbeiten erzeugten Sauberkeit und Feinheit, zu der etwa gleichzeitig die Kunst eines Kalamis vorgeschritten war.

Daß die Metopen von Olympia, wenn nicht Werke von der Hand des Paionios, doch unter seinem unmittelbaren Einflusse entstanden waren, wird demnach nicht länger zweifelhaft sein können. Auch die Frage, weshalb die Eleer einem Künstler aus Nordgriechenland die Arbeiten am Zeustempel übertrugen, läßt sich jetzt leicht beantworten. Peloponnesier und Aigineten hatten sich vorzugsweise der Ausbildung der statuarischen Einzelgestalt und hier wieder der Athletenbildung in der Technik der Bronze zugewandt. In den aiginetischen Giebelstatuen tritt diese Tendenz noch deutlich hervor und läßt uns in der Gesamtkomposition ein malerisches Element vermissen, dessen Berechtigung innerhalb gewisser Grenzen gerade in dem dekorativen Charakter architektonischer Skulpturen begründet ist. Was hier fehlte, das leistete die nordgriechische Kunst; und diese Eigenschaft ist es offenbar, der sie ihre Beschäftigung in Olympia verdankte. Daß auch Athen von diesen Einflüssen nicht frei blieb, ist an einer anderen Stelle zu erörtern."

Hier beschließe ich für jetzt meine Bemerkungen über Paionios und die nordgriechische Kunst, indem ich nur noch zum Verständnis des letzten Satzes, der für manchen ein Rätsel enthalten mag, den Schlüssel mit einem einzigen Worte hinzufüge; es lautet: Polygnot. Wenn aber die Veröffentlichung dieser Fragmente im gegenwärtigen Augenblicke noch einer Rechtfertigung bedürfen sollte, so finde ich dieselbe in einem Artikel der Zeitschrift „The Academy" (Nr. 208, 29. April 1876), der mir durch die Freundlichkeit der Redaktion eben jetzt vor dem Abschlusse meiner Arbeit zugeht.

Der Verfasser Sidney Colvin, der in Begleitung C. T. Newtons kürzlich Olympia besuchte, unterzieht in demselben die neuen Funde mit feinsinnigem Verständnis einer analytischen Betrachtung, und es gereicht mir zu großer Genugtuung, daß er (und ich darf hinzufügen: auch Newton) zu dem Ergebnis gelangt: die Metopen und die Fragmente des Ostgiebels seien Werke eines und desselben Künstlers. Die Frage jedoch, welcher Schule dieser Künstler angehöre, wagt er nicht zu beantworten, obwohl das Schlußresultat meiner Untersuchung, die Beziehung auf die nordgriechische Kunst, bereits zu seiner Kenntnis gelangt war. Die vorstehenden Fragmente werden wenigstens zu einer vorläufigen Beantwortung genügen und hoffentlich eine Grundlage darbieten, auf welcher weitere Studien sich mit ziemlicher Sicherheit zu bewegen vermögen.

Auf eine Prüfung der neugefundenen Skulpturen muß ich natürlich so lange verzichten, bis mir Photographien oder Abgüsse derselben zu Gebote stehen. Wohl aber darf schon jetzt die Frage aufgeworfen werden, wie sich zu den von mir aufgestellten Ansichten die von Curtius in der Arch. Zeit. 1875 S. 178 bereits publizierte Inschrift der Nike des Paionios [Olympia V Nr. 259] verhält, die auch seiner Arbeiten an den Skulpturen des Tempels gedenkt. Sie lautet:

Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.
Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος
καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα.

Wie sie uns vorliegt, bedarf sie fast mehr der Erklärung, als daß sie uns Aufklärung gewährte. Wer die Feinde gewesen, über welche Messenier und Naupaktier gesiegt, war schon im Altertum bestritten. Nach Pausanias (V 26, 1) wollten die Messenier behaupten, es seien die auf Sphakteria unter ihrer Beihilfe gefangenen Lakedämonier gemeint; er selbst bezieht die Worte auf einen Krieg gegen Oiniadai und die Akarnanen. Hätten wir unter diesen die Kämpfe im Anfange der 88. Ol. [428 v. Chr.] zu verstehen, die der Niederlage der Spartaner auf Sphakteria nur um drei Jahre vorausgingen, so wäre diese Differenz für die an Paionios geknüpften kunstgeschichtlichen Fragen ohne Belang. Denn die Inschrift wie die Ausführung der Nike fielen dann mehr als 10 Jahre später als die Vollendung der Parthenos [438 v. Chr.], nach welcher Phidias Athen verließ, also in eine Zeit, in welcher der Tempel in Olympia mit seinem statuarischen Schmucke gewiß fertig dastand, selbst wenn die Nachricht, daß er Ol. 87, 1 [432 v. Chr.] gestorben sei, falsch sein sollte. Mit Recht hat aber Urlichs in dem oben zitierten Vortrage darauf hingewiesen, daß in jenen Kämpfen die Akarnanen auf seiten der Athener und Messenier standen und gegen sie also die letzteren keinen Sieg erfechten konnten; und Curtius selbst muß zugeben, daß Ol. 88, 1 gerade der Angriff der Akarnanen und Athener gegen Oiniadai mißlang. „Es ist vielmehr der Sieg“, sagt Urlichs, „welchen das tapfere Volk der Messenier in der 81. Olympiade erfocht, als es sich ausbreitend von Naupaktos hinüberging, Oiniadai mit stürmender Hand nahm, hartnäckig verteidigte und erst nach anderthalb Jahren unter blutigen Kämpfen unbesiegt verließ (Paus. IV 25; von Ol. 81, 3—82, 1) [454—52 v. Chr.]. Die Einnahme von Oiniadai war eine wirkliche Kriegstat der Messenier,

nicht die Eroberung von Sphakteria, die nur in sehr geringem Grade ein Werk der Messenier war . . ." Des Pausanias Zeugnis aber werden wir in diesem Falle nicht gering achten dürfen, da er ja gerade der Geschichte der Messenier sich mit Vorliebe zugewandt hatte und also gewiß nicht ohne bestimmte Gründe sich mit ihren Traditionen in Widerspruch setzte. Daß der Name der Feinde in der Inschrift nicht genannt wurde, konnte verschiedene Ursachen haben, sei es weil vor Weihung der Inschrift der Haupterfolg des Sieges, der Besitz von Oiniadai, wieder verloren gegangen war, sei es, weil in der Zwischenzeit sich ein freundschaftlicheres Verhältnis zwischen Akarnanen und Messeniern hergestellt haben mochte.

Verträgt sich aber diese frühere Datierung mit dem zweiten Teile der Inschrift, und wie ist namentlich die letzte Zeile derselben zu verstehen? Daß der Ausdruck *τἀκρωτήρια* nicht in dem engsten Sinne für die auf den Ecken und der Spitze des Giebeldaches aufgestellten Bildwerke gebraucht sein könne, hat schon Curtius unter Hinweisung auf eine Stelle bei Plut. Caes. 63 bemerkt, in welcher *ἀκρωτήριον* durchaus dem fastigium bei Suet. Caes. 81 entspricht. Lehrreich und der Zeit des Paionios noch näher stehend ist auch eine Stelle in Platons Kritias 116 d, in welcher ein Phantasietempel des Poseidon geschildert wird: *πάντα δὲ ἔξωθεν περιήλειψαν τὸν νεὼν ἀγρύρῳ πλὴν τῶν ἀκρωτηρίων, τὰ δὲ ἀκρωτήρια χρυσῷ*, indem hier doch wohl die *ἀκρωτήρια* am einfachsten im Gegensatz zu den Architekturteilen als der bildnerische Schmuck sowohl in als über dem Giebelfelde verstanden werden.

In welcher Weise aber errang Paionios durch Anfertigung der Akroterien einen oder den Sieg? Curtius meint zuerst, „man könnte annehmen, daß erst auf Grund von Konkurrenzentwürfen dem Paionios die Ausführung der Giebelgruppe übertragen worden sei". Er gibt aber diese Annahme auf, indem er noch an der Voraussetzung festhält, daß Paionios Schüler des Phidias gewesen sei und dieser ihm nicht den Vorzug vor Alkamenes eingeräumt haben würde: eine Voraussetzung, die, wie bemerkt, nicht mehr haltbar ist. „Es bleibt also nur die Annahme übrig, daß nach Vollendung beider Giebelfelder eine Preiserteilung stattgefunden habe, und was wir von Wettkämpfen auf diesem Gebiete hören, bezieht sich auch nur auf eine Konkurrenz zwischen fertigen Werken." Würde man aber der Inschrift die Fassung, in der sie uns vorliegt, gegeben haben, wenn Paionios durch die Ausführung der einen Hälfte der Akroterien (der vorderen Giebelgruppe) den Sieg davon getragen hätte über den Verfertiger der anderen Hälfte? Mir scheint dies nicht wohl möglich. Hierzu kommt, daß die Inschrift noch außerdem einige sprachliche Eigentümlichkeiten darbietet. Von dem Weihgeschenk, der Nike, heißt es: *Π. ἐποίησε* im Aorist; bei der Erwähnung der Akroterien wird *ἐνίκα* im Imperfektum neben dem Präsens *ποιῶν* gebraucht; und mindestens ungewöhnlich erscheint der Akkusativ *ἐπὶ τὸν ναόν*. Es darf hier wohl darauf hingewiesen werden, daß in der chronologischen Aufzählung der Olympiaden bei Dionys von Halikarnaß der Name des Siegers stets mit dem Verbum im Imperfektum: *ἣν ἐνίκα* und ebenso bei Diodor mit *καθ' ἣν ἐνίκα* hinzugefügt wird. Weniger konsequent zeigt sich Pausanias. Lehrreich ist dagegen wieder eine athenische Inschrift, die mir zufällig in die Hände fällt, in den Nachrichten der Göttinger Ges. 1867 S. 146. In ihrem ersten Teile handelt es sich um die Einführung der verschiedenen Kampf-

weisen in Olympia: in der und der Ol. ward eingesetzt (ἐτέθη) . . . und es siegte: καὶ ἐνίκα .... Der zweite Teil enthielt nach Sauppes Restitution ein Verzeichnis von Athenern, die überhaupt zu Olympia oder die zuerst in einer Kampfart dort gesiegt hatten: von der und der Ol. an haben gesiegt, οἵδε νενικήκασι. Ich wage in einer rein grammatischen Frage kein entscheidendes Urteil auszusprechen; aber es scheint, daß in dem Imperfektum ἐνίκα eine Hinweisung auf einen bestimmten Zeitpunkt oder auf einen bestimmten Kampf ausgesprochen werden soll und die Inschrift des Paionios sich etwa in folgender Weise deuten ließe: und er blieb Sieger damals (bei der Konkurrenz), als es sich darum handelte, die Akroterien auf den Tempel (die auf den Tempel gestellt werden sollten) zu machen. Der Termin der Vollendung dieser Arbeiten wäre demnach bei Abfassung dieser Inschrift noch in Betracht gekommen, der zufolge ihm nicht nur eine Giebelgruppe, sondern τἀκρωτήρια, der gesamte Skulpturenschmuck übertragen worden wäre. Wenn nun trotzdem Pausanias berichtet, daß die Gruppe im hinteren Giebelfelde ein Werk des Alkamenes war, so scheint daraus zu folgen, daß die Nike des Paionios vollendet und geweiht sein mußte, noch ehe dieser imstande gewesen war, jene in Angriff zu nehmen; und so würde sich die schon vor Entdeckung der Inschrift aufgestellte Vermutung bestätigen, daß die Arbeit vor der Vollendung des ganzen Skulpturenschmuckes vielleicht durch den Tod des Paionios unterbrochen und dann erst Phidias mit seinen Schülern zur Vollendung berufen worden sei. Ob und wie sich mit diesen Voraussetzungen der Stil der Nike verträgt, deren Verdienst hoch über das der Giebelskulpturen und der Metopen erhoben wird, muß späteren Erörterungen vorbehalten bleiben.

Die Skulpturen von Olympia.*)

(1877.)

I.

In meinem vorjährigen Vortrage über Paionios und die nordgriechische Kunst teilte ich aus dem weiteren Umfange meiner kunstgeschichtlichen Studien einige Abschnitte mit, von denen ich glaubte hoffen zu dürfen, daß sie für die Beurteilung der neuentdeckten Skulpturen von Olympia nicht ohne Nutzen bleiben würden. Diese Erwartung ist insofern getäuscht worden, als man sich bis jetzt wenig Mühe gegeben hat, die von mir aufgestellten Gesichtspunkte ernsthaft in Betracht zu ziehen. Unterdessen sind Photographien und Gipsabgüsse zugänglich geworden, und so ist auch mir die Möglichkeit gegeben, mit eigenen Augen zu sehen und zu prüfen, wie sich meine auf das früher zugängliche Material begründeten Ansichten zu den Resultaten der neueren Funde verhalten.

Es bieten sich diesmal der Forschung Aufgaben dar, wie sie der neueren Kunstgeschichte häufig, der alten bisher fast noch nie gestellt worden sind.

*) Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Classe, 1877, I 1 S. 1—28.

Wir haben es hier nicht mit einem, sondern mit mehreren Originalwerken eines und desselben Künstlers, aber offenbar nicht aus einer und derselben Zeit zu tun, so daß uns zum ersten Male die Möglichkeit gegeben ist, aus den originalen Werken auf die individuelle Entwickelung des Künstlers zurückzuschließen. Dieser Künstler aber arbeitet nicht in seiner Heimat unbeirrt von jedem fremden Einflusse, sondern in der Fremde an einem Orte, der zwar selbst nicht Sitz einer eigentümlichen Kunstübung ist, wohl aber einen Mittelpunkt bildet, in dem sich die Arbeiten verschiedener Kunstschulen in großer Anzahl sammeln. Er steht außerdem an einem der Wendepunkte der Kunstgeschichte, an dem sich der Fortschritt zu höchster Vollkommenheit mit fast nie gesehener Schnelligkeit vollzieht. Außer den Werken stehen uns dabei wohl einige sicher überlieferte historische Tatsachen zu Gebote; andere dagegen sind so schwankender Art, daß sie, statt Licht zu verbreiten, erst des Lichtes bedürfen. Es kann daher nicht überraschen, wenn manche Erscheinungen uns zunächst fremdartig oder widerspruchsvoll entgegentreten: und es erklärt sich aus der Lückenhaftigkeit des historischen Materials, daß manche Nachricht mit gleicher Wahrscheinlichkeit nach verschiedenen Seiten gedeutet werden kann. Gibt es nun keinen Maßstab, an welchem der Wert dieser schwankenden oder sich widersprechenden Nachrichten gemessen werden kann? Die Antwort ist eigentlich selbstverständlich, und doch wird so selten ihr entsprechend gehandelt! Man beeifert sich besonders in den Kreisen der deutschen Gelehrten, alle möglichen historischen Hypothesen aufzustellen, und vernachlässigt dabei über Gebühr das, was doch die Hauptsache sein sollte: die Monumente selbst. Ich spreche es nicht ohne Beschämung aus, daß der künstlerische Charakter der aus deutschen Ausgrabungen hervorgegangenen Skulpturen von Olympia bisher nur von seiten zweier englischer Gelehrten, C. T. Newton und Sidney Colvin, eine eingehendere Würdigung erfahren hat, die freilich in bescheidener Zurückhaltung noch Anstand nimmt, die weiteren historischen Konsequenzen zu ziehen. Der Weg jedoch, den sie eingeschlagen, ist der einzige, der schließlich zum Ziele zu führen vermag, nämlich der einer analytischen Betrachtung der Werke selbst. Wir müssen zuerst erforschen, was die untrüglichsten Zeugen, eben diese Werke, in ihrer eigenen künstlerischen Sprache aussagen, ehe wir an die Beantwortung der weiteren Frage gehen dürfen, wie sich diese Aussagen zu unseren sonstigen Überlieferungen verhalten. Es ist aber hierbei nicht gleichgültig, von welchem Punkte wir ausgehen. Zuerst war die Nike gefunden worden, und als ein für sich allein selbständiges und wenigstens in seinem Hauptmotiv verständliches Werk zog sie die Aufmerksamkeit hauptsächlich und weit mehr auf sich, als die in einzelnen Statuenfragmenten gefundene, im ganzen lückenhafte Giebelgruppe. Außerdem erschien die Arbeit an der letzteren flüchtig und vernachlässigt; man meinte, daß mindestens die Ausführung untergeordneten Händen anvertraut gewesen sei, und erachtete sich dadurch wohl auch berechtigt, ihr genaueres Studium ebenso nachlässig betreiben zu dürfen. Und doch sind gerade diese Skulpturen von einer so bestimmt hervortretenden Eigentümlichkeit, daß sie vor allen uns zu einer besonderen Prüfung auffordern müssen.

Wir beginnen dieselbe nicht an den organischen Formen der Körper, sondern an dem toten Stoffe der Gewänder. In der archaischen Kunst sind wir gewohnt zu sehen, daß dieser Stoff entweder eng am Körper anliegt,

oder daß er ohne Rücksicht auf die Formen desselben in künstliche Falten gelegt ist. Beides ist gewissermaßen unabhängig voneinander. Das Gewand soll den Körper, wo dieser hervortritt, nicht beeinträchtigen; das Gewand soll wieder, wo es nicht anliegt, den eigenen Gesetzen folgen. Eine Vermittelung ergibt sich erst allmählich. Auf der Höhe aber, in der freien Kunst des Phidias, ist jede Falte bedingt durch die besondere Natur des Stoffes, durch seine Schwere, die Art, wie er bricht, durch die Form des Körpers, von welcher sie sich ablöst, und durch die mehr oder minder heftige Bewegung, welche den Stoff anspannt, fliegen, flattern läßt. Alles steht hier in der lebendigsten, aber nicht minder in der streng gesetzmäßigsten Wechselwirkung, die für andere Zufälligkeiten keinen Raum läßt. Es herrscht durchaus das, was wir eine strenge Stilisierung nennen, ein Abstrahieren von der Einzelerscheinung, ein Eingehen auf die Gesetze des Stoffes, der Bewegung. Betrachten wir die Gewandung der Giebelstatuen von Olympia, die des Alpheios, des Knienden, des sitzenden Jünglings und des Alten: sie bildet nach der Seite der archaischen Kunst, die das Gesetz sucht, wie der freien, die es erfüllt, den vollkommensten Gegensatz. Nicht wie sie fallen sollte, sondern wie der Zufall sie geworfen hat, so liegt sie regellos da: keineswegs unnatürlich; kein einziges Stück, keine Falte ist so gebildet, daß sie sich nicht gerade so in Wirklichkeit finden könnte: im Gegenteil, es würde nicht schwer sein, jedes Detail gerade so an einem Modell zurechtzulegen. Nur empfinden wir, an die im engeren Sinne „hellenische“ Kunst gewöhnt, den Mangel des Gesetzes im ganzen, d. h. in der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen. Wir empfinden vor allem den Mangel spezifisch plastischer Gesetzmäßigkeit, die von innen heraus gestaltet, während uns hier der äußere, zufällige Schein entgegentritt. Die Grundanschauung, von welcher der Künstler ausgeht, ist eine nicht in den Modalitäten der Anwendung, sondern im Prinzip durchaus verschiedene.

Analoge Erscheinungen zeigen sich auch an den Formen der Körper. Am Torso des Alpheios z. B. finden wir große, breite, weite Flächen; aber ist dies der weiche fließende Charakter, den wir am Flußgotte des Parthenon bewundern? Die Hauptmassen sind zwar gegliedert und voneinander geschieden, aber in flacher, richtiger in oberflächlicher Weise; dem Fleisch, den Muskeln fehlt die Schwellung: was Weichheit scheint, ist matte Weichlichkeit. Am Kladeos tritt allerdings eine größere Zahl von Formen an die Oberfläche, und man glaubt zuerst, hier einen sehr durchgebildeten Körper vor Augen zu haben. Aber es ist eben nur die besondere Lage, nicht eine besondere Tätigkeit, welche hier die Formen zahlreicher auseinandertreten läßt. Die Muskeln erscheinen wohl gedehnt, aber ohne energische Elastizität; und auch in der Bezeichnung des Knochengerüstes fehlt jegliche Bestimmtheit. Die Formenbehandlung des am Boden sitzenden Jünglings kann nicht anders, denn als lax und flau bezeichnet werden, und an der Gestalt des sitzenden Alten steigert sie sich fast zu derber Plumpheit. Was ist es nun, was wir überall hier vermissen? Schon an den Aigineten haben wir uns gewöhnt, den menschlichen Körper als einen festgegliederten Bau zu betrachten. Seine Grundformen sind bedingt durch das Knochengerüst, das durch die Bänder innerhalb bestimmter Grenzen der Bewegungsfähigkeit fest zusammengehalten wird. Die Bewegung selbst vermitteln die Muskeln mit ihrer Fähigkeit des sich Zusammenziehens und Wiederausdehnens. Dieses

noch mechanische Prinzip der Auffassung wird auf der höheren Stufe, wie sie uns in den Skulpturen des Parthenon entgegentritt, zu einem organisch-rhythmischen gesteigert: alle Formen durchdringen sich von innen heraus mit organischem Leben und die formale Behandlung erhält ihren Abschluß durch eine eingehende Berücksichtigung der Haut und der unter ihr liegenden Fettteile, welche regelnd und mäßigend auf die Bewegung der Muskeln einwirken und doch ihr ineinander greifendes Wirken wie durch einen halb durchsichtigen Schleier erkennen lassen. Was hier in so hoher Vollendung geboten wird, gerade das fehlt den Giebelskulpturen von Olympia. Wo tritt hier die Bedeutung des Knochengerüstes so bestimmend hervor, wie selbst an der weichsten der männlichen Figuren des Parthenon, dem Flußgotte? Überall ist die Fügung lax und schlaff. Die Muskeln entbehren der elastischen energischen Spannung: der Unterschied von Muskelansätzen (Sehnen) und Muskelkörper ist nicht betont; selbst an so markierten Stellen, wie der Handwurzel, dem Knie, erscheinen die Formen rundlich und unklar. Die Bedeutung der Fetteile, die Besonderheiten der Textur der Haut an den verschiedenen Teilen des Körpers ist nicht erkannt. Letztere bildet einen gleichmäßigen Überzug, der sich nur bei stärkerer Biegung des Körpers ganz mechanisch zu Falten zusammenschiebt. Es soll nun durchaus nicht behauptet werden, daß Paionios seine Figuren nach der Natur unter Benutzung des lebenden Modells ausgeführt habe. Aber in der besonderen Art ihrer von verschiedenen Seiten betonten „Natürlichkeit“ machen sie einen Eindruck wie Arbeiten eines Künstlers, der ohne viele Wahl aus der Menge ein Modell herausgreift, dieses auch in seiner allgemeinen Erscheinung äußerlich nachbildet, nicht aber es plastisch zu stilisieren, d. h. die materiellen Formen nicht in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen versteht, weil ihm dazu das innere, tiefere Verständnis fehlt. Euphranor nannte seinen Theseus mit Rindfleisch, den des Parrhasios mit Rosen genährt: etwas trivialer, aber vielleicht nicht minder bezeichnend würde der Vergleich lauten, wenn wir sagen, auch die Parthenonfiguren seien mit kräftigem Rindfleisch genährt, die Figuren des Paionios dagegen mit Kalbfleisch: daher der Charakter des Unentwickelten, Unreifen, der Mangel an energischer, kräftiger Durchbildung.

Richten wir jetzt den Blick von den einzelnen Formen auf die Erfindung der ganzen Gestalten, so überrascht uns die „Natürlichkeit“ der Stellungen und Motive, eine Natürlichkeit, für die es schwer ist, unter der Masse der uns geläufigen Monumente Analogien zu finden. Die Aigineten sind allerdings gebundener; aber wir empfinden, daß hier auch bei einem Fortschritt zur höchsten Freiheit die Spuren strenger Zucht sich nicht würden verwischen lassen, in der dieses Geschlecht menschlich wie künstlerisch erwachsen ist. Was kann es aus der Blütezeit Vollendeteres von natürlicher Anmut geben, als die im Schoße der Schwester ruhende weibliche Gestalt aus dem Giebel des Parthenon? Und doch: die Eleganz dieser Natürlichkeit, wäre sie möglich ohne vorhergegangene Zucht oder, sagen wir, ohne eine Erziehung, die jeden Einfluß des Gemeinen ferngehalten, immer das Edelste als Vorbild geboten hat? Selbst in dem scheinbar so nachlässig daliegenden Flußgotte des Parthenon verleugnet sich nicht eine gewisse Würde der Haltung. Ganz anders z. B. bei dem Kladeos aus dem Giebel von Olympia! Der Gott scheint fast platt auf dem Bauche gelegen zu haben

und erhebt nun den Oberkörper auf den vorgestreckten Armen, etwa wie ein ruhender Hirtenbursche, dessen Aufmerksamkeit durch irgend welchen Umstand erregt wird und der nun, ohne sich gerade mehr als nötig zu rühren, den Grund der Störung seiner Ruhe zu erkennen sucht. Ähnlich der am Boden sitzende Jüngling: auch er scheint sich möglichst wenig aus seiner Ruhe bringen lassen zu wollen und fragt daher wenig danach, wie sich die einzelnen Gliedmaßen zueinander stellen. Selbst ein so zufälliges Motiv, wie dasjenige, daß die linke Hand die Zehen des Fußes berührt, wie um an ihnen bei etwaigem Schwanken des Körpers noch einen leichten Halt zu gewinnen, wird nicht verschmäht. Der Stallknecht kauert eben, wie es ihm gerade bei seiner Arbeit am besten paßt. Nur der Torso des Pelops zeigt eine etwas strengere Haltung, die aber zunächst dadurch bedingt ist, daß er ruhig steht. Selbst aber hier deutet die auf die Hüfte gelegte Hand darauf hin, daß er nicht wie ein Soldat unter Kommando eine feste geschlossene Haltung bewahrt, sondern daß er im Stehen halb ausruht. Alles atmet also eine große Unbefangenheit der Auffassung, aber ebenso auch — eine große Nonchalance. Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne daß viel gefragt würde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel. Weder von jener Zucht der Aigineten, welche den Körper zum wahrhaft freien und richtigen Gebrauch seiner Glieder erst befähigen soll, noch von jener Freiheit der Parthenonstatuen, welche durch die Erfüllung des Gesetzes geadelt ist, findet sich hier eine Spur. Die Natürlichkeit, die uns hier entgegentritt, ist also nicht eine künstlerisch geläuterte, ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit.

Bei der Beurteilung des geistigen Ausdrucks, wie er sich in den Köpfen ausspricht, sind wir, solange die diesjährigen Entdeckungen in Deutschland noch nicht näher bekannt sind, einzig auf den sitzenden Alten angewiesen. Zwar hat man sogar bezweifeln wollen, ob derselbe überhaupt zu den Giebelstatuen, ja ob er auch nur der Zeit derselben angehöre. Allein die Behandlung der Gewandung, wie die ganze Auffassung des feisten Körpers sprechen nur zu deutlich für den engsten Zusammenhang, und der dem ersten Eindrucke nach anscheinend so fremdartige Kopf liefert die weitere Bestätigung. Worauf beruht dieser Eindruck? Es ist wieder die „Natürlichkeit“ in dem ganzen Habitus, in der Gesamterscheinung dieses durch die Jahre und die Last seines Körpers etwas nachdenklich gewordenen ältlichen Mannes, die uns überraschen muß. Suchen wir aber weiter zu lesen in seinen Zügen, so gelangen wir zu den gleichen Beobachtungen, die sich uns bei der formalen Betrachtung der Körper aufdrängen mußten. Das Gesamtbild ist gegeben, aber nur in seiner äußerlichen, oberflächlichen Charakteristik. Die Formen sind breit, derb und leer: es fehlt der Person die geistige Vertiefung, dem Marmor die feinere künstlerische Durchbildung.

Nach diesen Bemerkungen wird sich leicht ergeben, was von der Ansicht zu halten, daß die Giebelstatuen des Paionios roh und nachlässig, eines Künstlers wie Paionios kaum würdig und daher etwa nach flüchtigen Skizzen des Meisters von untergeordneten Arbeitern ohne Verständnis ausgeführt seien. Betrachten wir sie an und für sich allein, so müssen wir gestehen, daß kein Teil mit dem anderen, keine Figur mit der anderen, in Widerspruch steht, sondern daß uns in ihnen eine besondere, ganz eigenartige Kunstübung entgegentritt, mit welcher unser Auge bisher kaum vertraut war. Ich vermeide

vorläufig mit Absicht den Ausdruck „Kunststil"; indem die Eigentümlichkeit dieser Kunstübung eben darauf beruht, daß ihr eine klar bewußte, eigentlich plastische Stilisierung gerade abgeht, ja von ihr fast absichtlich gemieden erscheint. Selbst wenn in der späteren Zeit die griechische Plastik naturalistisch wird, bleibt sie doch immer in erster Linie Plastik. Hier dagegen ist die Grundanschauung, von der der Künstler ausgeht, eine durchaus malerische: sie ist auf den Schein, die äußere Erscheinung der Dinge, nicht auf den Kern, das Wesen gerichtet. Wir dürfen diese Skulpturen kaum als selbständige statuarische Werke betrachten, sondern als in den Rahmen des Giebels gefaßte, zwar rund ausgearbeitete, aber auf einheitlichem Hintergrunde erscheinende Hochreliefgestalten, und selbst das kaum im abstrakt plastischen Sinne. Denn weit mehr als sonst ist hier die Wirkung der Bemalung in Betracht gezogen worden; ja wir sagen vielleicht richtiger, daß die Behandlung dieser Skulpturen geradezu unter dem Einflusse der Malerei auf der damaligen Stufe ihrer Entwickelung stehe. Ist es auch schwerlich richtig, daß die Malerei des Polygnot nur kolorierte Zeichnung war, so ist es doch sicher, daß ihr die volle Wirkung von Licht und Schatten abging. Sie wird nicht Licht-, Schatten- und Reflextöne nebeneinander gesetzt und ineinander verarbeitet, sondern sich begnügt haben, auf den Lokalton Licht und Schatten mehr durch Schraffierung als durch eigentliche Malerei aufzusetzen, so daß das Ganze mehr den Charakter eines mäßig ausgeführten Aquarells als einer vollständigen Malerei trug. Nur wenn eine ähnliche Wirkung auch bei den Giebelskulpturen beabsichtigt war, erklärt es sich, daß z. B. an dem sitzenden Jüngling und ähnlich an dem Alpheios der Gewandsaum ganz flach aufliegt und der Länge nach in einer Weise über den Schenkel geführt ist, daß er bei der Entfernung des Beschauers sich nicht durch die plastische Modellierung, sondern nur durch die Farbe vom Körper loslöste. Ebenso ist gewiß die ganze wellige Gewandbehandlung darauf berechnet, breite, farbige, nicht durch starke Schatten unterbrochene malerische Flächen zu gewinnen. Aber auch die Behandlung der Körperformen wird uns jetzt in einem anderen Licht erscheinen. Wir müssen die spezifisch plastischen Anforderungen vergessen, die der Künstler nicht erfüllen wollte, um dann zuzugestehen, daß er seinen malerischen Gesichtspunkten vollkommen gerecht geworden ist.

Erst jetzt dürfen wir uns die Frage stellen, wohin der Künstler im Zusammenhange der Kunstgeschichte zu setzen sei. Man hat ihn in Verbindung mit der Schule des Phidias bringen wollen. Allein es muß hier nochmals auf das nachdrücklichste betont werden, daß unsere literarischen Quellen davon absolut nichts sagen. In der betreffenden Stelle des Pausanias (V 10, 8) wird Alkamenes, der Künstler der hinteren Giebelgruppe, allerdings direkt mit Phidias zusammengestellt, Paionios dagegen nur als aus Mende gebürtig bezeichnet. Die Behauptung eines Zusammenhanges mit Phidias ist also eine reine Hypothese, der wir nach der Entdeckung seiner Werke keinerlei Einfluß auf deren Beurteilung einzuräumen berechtigt sind, die vielmehr nur dann erst wieder ausgesprochen werden dürfte, wenn sich aus der Betrachtung eben dieser Werke eine nähere Verwandtschaft ergäbe. Sprechen diese aber etwa dafür? Ich denke, daß die vorhergehenden Erörterungen über die fundamentale Verschiedenheit ihres Charakters keinen Zweifel mehr lassen werden. Die Frage, wohin Paionios gehört, ist also

von neuem zu stellen, und ehe wir uns mit neuen Hypothesen in unbestimmte Fernen begeben, ist doch wahrlich das Nächstliegende, daß wir uns fragen, ob er denn überhaupt von dem Boden loszulösen ist, auf dem er erwachsen. Noch vor wenigen Jahren würde es allerdings kaum möglich gewesen sein, die richtige Antwort zu geben. Jetzt aber besitzen wir (von zahlreichen Münzen abgesehen) einige Skulpturen, wenn auch nicht aus Mende selbst, doch aus den benachbarten nordgriechischen Provinzen. Aber, sagt man, es sind deren noch zu wenige, als daß sich auf sie ein Urteil begründen ließe. Zu wenige allerdings für denjenigen, welcher nicht in den Monumenten zu lesen versteht oder etwa auch nicht lesen will. Würde in ähnlichem Falle die Philologie, nachdem in Olympia das Ehrendekret des Damokrates gefunden ist, sich das Armutszeugnis ausstellen, zu erklären, daß sie noch nicht imstande sei, über den allgemeinen Charakter der elischen Mundart zu urteilen? Jene Monumente sprechen aber eine nicht minder deutliche Sprache als dieses Dekret. Was nun die analytische Betrachtung ihrer Formen anlangt, die ich in meinem Aufsatze über Paionios gegeben, so wird wahrlich niemand behaupten können, daß sie tendenziös abgefaßt sei, um eine Übereinstimmung mit den Giebelstatuen des Paionios zu erzielen, die damals noch gar nicht entdeckt waren. Wohl aber können jetzt diese letzteren dazu dienen, manche Eigentümlichkeiten der anderen nordgriechischen Skulpturen in ein noch schärferes Licht zu setzen. Es konnte z. B. wie zufällig, wie eine Nachlässigkeit erscheinen, daß das Relief der Philis aus Thasos, die Kriegerstele aus Thessalonike eine schiefe, unregelmäßige Umrahmung haben. Jetzt, nachdem wir erkannt, daß Paionios in den Giebelstatuen nichts so sehr meidet, als Strenge und Herbigkeit der Linien, werden wir auch in dieser Unregelmäßigkeit eine gewisse Absicht erkennen, umgekehrt aber auch wieder auf eine Eigentümlichkeit der Giebelstatuen aufmerksam werden, nämlich die Vernachlässigung der Basen, die nur den ganz materiellen Zweck zu haben scheinen, die Aufstellung der Figuren zu ermöglichen, ohne irgendwie näher charakterisiert zu sein. Gehen wir weiter, so werden wir für die flau welligen Gewänder der Statuen keine bessere Parallele finden, als die „stilistisch unentwickelten" der Philis, besonders in den Partien am Schenkel, für den leichten Mantel des Pelops keine bessere, als die Chlamys des Kriegers von Thessalonike. Der Charakter der Körperformen dieser letzteren mußte aber früher fast mit denselben Worten beschrieben werden, wie der der Giebelstatuen: hier wie dort eine gewisse malerische Weichlichkeit, ein Mangel an plastischer Durchbildung, an einem tieferen innerlichen Verständnis. Genug, wer die Augen nicht absichtlich verschließen will, um sich alte Vorurteile zu wahren, wird die Übereinstimmung gerade in der innersten künstlerischen Eigentümlichkeit der Auffassung wie der formalen Behandlung nicht leugnen können. Und diese Übereinstimmung erklärt sich auf die einfachste und natürlichste Weise durch die Nachbarschaft der Heimat der Künstler. Nichts also liegt vor, soweit die Giebelstatuen in Betracht kommen, was uns nötigte, zur Erklärung ihres Kunstcharakters über die Heimat des Paionios hinauszugehen und fremden Einflüssen nachzuspüren, von denen in den Werken selbst sich auch keine Spur findet. Alles hat hier einen einheitlichen Charakter: Tugenden und Fehler entstammen einer und derselben Quelle.

Ich sagte: soweit die Giebelstatuen in Betracht kommen. Soll damit etwa angedeutet werden, daß ich die von mir behauptete Beziehung der Metopen zu Paionios jetzt aufgebe? Ich halte fest an dem, was ich über Herakles mit dem Stier, über die „Nymphe" und mehr beiläufig über den Löwen gesagt habe. Aber die durch die Ausgrabungen erweiterte Anschauung verlangt auch hier manche genauere Feststellungen. Vor allem die Frage: wie verhält sich zu den früheren Funden die neuentdeckte Atlasmetope? [Abb. 21]. Prüfen wir auch hier zuerst die Formen! Die Figuren des Herakles und Atlas sind in der strengsten Weise in das Relief hineinkomponiert, streng zwischen die (ideelle) obere Fläche und den Grund eingeschoben, nicht etwa äußerlich akkomodiert, sondern so, daß die nach außen gerundet hervortretenden Teile der oberen Fläche stilistisch untergeordnet sind. Der Aufbau der Körper beruht ganz auf der unveränderlichen Grundlage des Knochengerüstes nach seinen Formen und seiner durch feste Bänder geschlossenen Zusammenfügung. Dieser architektonische Grundton aber durchdringt auch die ganze Behandlung des Fleisches, der Muskeln. Alles ist hier von bestimmten Flächen umschrieben, die nirgends leer oder flau erscheinen. Sie sind im Gegenteil belebt durch eine Fülle von fein und scharf nuanciertem Detail, das nicht etwa naturalistisch und in äußerlicher Beobachtung nach der Wirklichkeit kopiert ist, sondern überall aus dem inneren Verständnis herauswächst. Nirgends Laxheit, Unbestimmtheit, sondern überall Klarheit, Sicherheit, Festigkeit im knappsten, strengsten Vortrag echtester Plastik. Nur der kleinste Teil dieser Strenge ist auf Rechnung der letzten Reste archaischen Stils zu setzen; sie liegt vielmehr in der Schule, in der bestimmt schulmäßigen Durchbildung, welche sich den Körper in allen seinen Formen unterworfen hat. Die weibliche Gestalt der Hesperide weicht hiervon nur scheinbar und eigentlich nur dadurch ab, daß ihr Körper in Vorderansicht gestellt und also nicht so streng dem abstrakten Gesetz des Reliefs untergeordnet ist. In anderer Beziehung tritt sogar an ihr das mathematische, lineare Prinzip fast noch stärker hervor, als an den männlichen Figuren, nämlich in den Linien und Flächen des nicht organischen, sondern leblosen Stoffes der Gewandung. Es liegt in den senk-



21. Herakles, Atlas und Hesperide. Metope von der Westseite des Zeustempels zu Olympia. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

rechten Linien der gerade über den Schenkel herabfallenden Falten, in der horizontalen des quer über den Körper laufenden Randes, in den Schlangenlinien der nach den Hüften herabsteigenden Säume ein ganz eigentümlicher Zauber, der weit entfernt ist von dem Reiz gewöhnlicher Natürlichkeit und vielmehr auf der strengen Gesetzmäßigkeit, dem Walten des mathematischen Prinzips beruht, fast möchte man sagen, auf dem theoretischen Reiz gewisser linearer Kombinationen.

Kein Zweifel also, daß der Stil dieser Metope mit dem der Giebelstatuen in einem geradezu diametralen Gegensatze steht. Sie ist ein Meisterstück peloponnesischer Skulptur, das schönste, welches wir bis jetzt aus der Zeit vor Polyklet besitzen. Im Kopf des Atlas steckt bereits der ganze Kopf des polykletischen Diadumenos, und wir lernen den Polyklet erst recht verstehen, wenn uns hier die Vorstufen vor die Augen treten, auf denen er beruht, aus denen er, wir dürfen sagen, mit Notwendigkeit hervorgewachsen ist.

Trotz dieses scharf ausgeprägten Charakters hat man behaupten wollen, daß der Stil der neuen Metope sich von dem der früher gefundenen nicht entferne und es daher nicht statthaft sei, die letzteren dem Paionios zuzuschreiben. Man behauptet, sie zeigten in der Ausführung einen härteren Meißel als die Giebelstatuen und die anderen nordgriechischen Skulpturen, an denen gerade eine gewisse Weichlichkeit sich fühlbar mache. Namentlich am Gewande der Nymphe trete diese Härte ähnlich hervor wie an der Hesperide. Man weist sodann hin auf den kräftigen Körper des Herakles in der Stiermetope und endlich auch auf die Verwandtschaft im Typus der Heraklesköpfe. Es handelt sich hier um allerlei feinere Unterscheidungen, für die wir vielleicht unseren Blick schärfen, wenn wir von einer ganz äußerlichen Tatsache ausgehen: die Atlasmetope stammt von der Vorderseite des Tempels, die Pariser Hauptstücke von der Rückseite. Es wird also die Möglichkeit ins Auge zu fassen sein, daß die beiden Seiten nicht nur, wie die Gruppen von Aigina, von verschiedenen Händen, sondern sogar von verschiedenen Schulen ausgeführt waren, daß also die Arbeit an der Rückseite vielleicht erst begann, als die Vorderseite bereits vollendet war. Prüfen wir nun diese vorläufig bloß als eine Möglichkeit hingestellte Annahme an den Tatsachen.

Kann das Gewand der Hesperide und das der Nymphe das Werk derselben Hand, ja nur einer und derselben Kunstschule sein? Selten ist ein bestimmtes System der Faltenbehandlung so scharf und präzis ausgesprochen, wie im Gewand der Hesperide. Es dominieren hier durchaus zwei Flächen, eine untere und eine obere, die obere der Falten, welche sich von der unteren parallel abheben. Am deutlichsten tritt dieses System uns entgegen an der langen Falte, die über den ganzen linken Schenkel gerade herabfällt, im Gegensatz zu der unbewegten Fläche zwischen den Beinen, oder ähnlich auch an den beiden von den Brüsten herabfallenden zwei Hauptfalten im Verhältnis zu der zwischen ihnen liegenden wenig bewegten Fläche. Die Begrenzungen zwischen ihnen sind fast mehr gezeichnet als modelliert, fast nur bestimmt, zwischen der oberen und unteren Fläche die notwendige Verbindung herzustellen. Gerade umgekehrt herrschen bei der Nymphe, natürlich abgesehen von dem nur in den allgemeinsten Formen gehaltenen lederartigen Überwurfe, die oberen, wenn auch abgerundeten Kanten und

die ihnen entsprechenden Tiefen, aus deren Verbindung sich ein durchaus welliger Durchschnitt der Falten ergibt. Diesen Gegensatz, der sich etwa auf das einfache Schema _ _ _ ‾ _ und ‿‿‿ zurückführen läßt, als einen fundamentalen nicht anerkennen zu wollen, wäre etwa dasselbe, wie wenn ein Metriker den Gegensatz zwischen trochäischem und iambischem Metrum, der Dialektiker den Unterschied von *πατρὸρ* und *πατρὸς* ableugnen wollte. Wer aber an der Hesperide einen nur individuellen Stil erkennen möchte, dem bieten die Ausgrabungen von Olympia sofort noch weiteres Material zu belehrenden Vergleichungen. Unter ihnen findet sich ein überlebensgroßer, der Hestia Giustiniani künstlerisch verwandter Torso (Taf. XIII und XIV der Photographien) [Olympia III Taf. 10, 2], in dem man allgemein ein Werk peloponnesischer Kunst erkannt hat. Wir dürfen nun unbedenklich die Gleichung aufstellen, daß sich die Hesperide zn diesem Torso verhält, wie die Nymphe zu dem knienden Stallknecht aus dem Giebel. Eine etwas größere Härte des Meißels an der Hesperide gegenüber dem letzteren darf dabei immerhin zugegeben werden: sie läßt sich auf verschiedene Weise erklären. Ich will nicht betonen, daß auch an dem überlebensgroßen statuarischen Torso die einzelnen Falten meist gerundeter sind, als an dem hohen, aber immerhin auf eine Fläche projizierten Relief der Hesperide. Wohl aber mochte Paionios für das Halblicht der Metopen eine etwas schärfere Formbezeichnung angezeigt erachten, als für die volle Beleuchtung der Giebelfiguren. Sodann aber dürfen wir nicht voraussetzen, daß die Ausführung in Marmor überall von der Hand eines und desselben Künstlers und am wenigsten von der des Paionios selbst sei. Er mochte einige Gehilfen aus seiner Heimat mitgebracht haben, konnte aber auch elische Arbeitskräfte besonders für die in zweiter Linie stehenden Metopen verwenden, denen die Weichheit des Meißels, wie wir sie an den Giebelstatuen finden, nicht geläufig sein mochte. Daß aber auch in der nordgriechischen Heimat nicht alle Künstler sich der gleichen Weichheit in der Ausführung befleißigten, zeigt das Relief eines von einem Löwen niedergeworfenen Stiers (Clarac 223, 189; Abguß in Berlin Friederichs-Wolters Nr. 38) [Br.-Br. Taf. 231[b]], dessen Herkunft vom Stadttor von A k a n t h o s in Makedonien mir durch die freundlichen Nachforschungen der HH. Cl. Tarral und Ravaisson jun. in den Archiven des Louvre jetzt hinlänglich verbürgt ist. Jedenfalls ist die Ausführung mit dem Meißel das Sekundäre; weit wichtiger ist die geistige Auffassung, auf der das Ganze beruht. Was diese aber anlangt, kann ich mich begnügen, auf die Darlegungen meiner früheren Arbeit zu verweisen: von jenen mathematischen Flächen und Linien, aus denen sich die Hesperide aufbaut, findet sich an der Nymphe auch keine Spur; sie stimmt in der malerischen Auffassung und in der laxen Durchbildung der Form durchaus mit den Statuen des Giebels überein.

Wir mögen aber auch noch die Stiermetope mit dem Atlasrelief vergleichen. Dabei wird es aber doch wahrlich keines Beweises bedürfen, daß der Stierbändiger mit dem Himmelsträger in Hinsicht auf R e l i e f s t i l in keiner Weise auf gleiche Linie gestellt werden kann. Selbst wenn man einen Zeitunterschied innerhalb einer und derselben Schule statuieren wollte, würde man nicht behaupten können, daß der Reliefstil des einen aus dem des anderen in natürlicher Weise sich habe entwickeln können. Aber auch wenn wir den Stierbändiger nach seinen einzelnen Formen betrachten, wer-

den wir an seinem Körper keine jener größeren Flächen finden, denen am Himmelsträger alles Detail so klar und bestimmt untergeordnet ist. Die Formen treten, wie an den Falten der Nymphe, gerundet hervor, jede für sich, aber ohne jene knappe energische Spannung, wie am Himmelsträger. Unser Auge ist für das Sehen plastischer Formen ein weit schwächeres Instrument, als wir in der Regel annehmen. Wir haben uns nur gewöhnt, unbewußt die Erfahrungen auf das Auge zu übertragen, die wir ursprünglich mit dem Tastsinne gemacht haben. Kehren wir also, wo wir etwa Ursache haben, unserem Auge zu mißtrauen, zu dem Urquell unserer Erkenntnis zurück, d. h. prüfen wir einmal die Formen mit dem Finger, so werden wir im vorliegenden Falle dadurch vielleicht schneller zur Klarheit gelangen, als durch das Auge. Trotz der höher ausgearbeiteten Muskeln am Stierbändiger werden sich doch die Formen weichlicher, rundlicher anfühlen, als an dem Himmelsträger, wo alles knapp, streng, ja hart, aber ebenso scharf, präzis und in den feinsten Modulationen ausgedrückt ist.

Aber die Ähnlichkeit der Köpfe? Wenn ein Künstler den Auftrag erhält, an der Rückseite eines Tempels den Herakles darzustellen, und er findet ihn an der Vorderseite vielleicht bereits sechsmal wiederholt, wird er da nicht unwillkürlich bestrebt sein, sich dem einmal gegebenen Typus möglichst anzunähern? Dem Typus, sage ich; denn darauf beschränkt sich die Verwandtschaft. Im einzelnen wird ein feineres Auge die Verschiedenheiten in der Schärfe der Zeichnung wie in der Behandlung der Flächen nicht verkennen. Bei unmittelbarer Nebeneinanderstellung der Nymphe und der Hesperide macht uns der Kopf der ersteren den Eindruck eines schlichten unbefangenen Landmädchens, während uns der der Hesperide in ernsteren, strenger stilisierten Formen entgegentritt. Überhaupt liegt in der Kunst der Atlasmetope etwas Aristokratisches, vielleicht weniger Frische und Unbefangenheit, aber dafür mehr von der ruhigen, ernsten Gemessenheit, die, eine Folge guter Erziehung, alles Unedle oder Triviale unbewußt von sich fernhält.

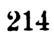
Wenn ich daher meine oben ausgesprochene Vermutung über die Entstehung der Metopen an der Vorder- und der Rückseite des Tempels durch die genauere Prüfung als bestätigt erachte, so läßt sich vielleicht noch eine Art Gegenprobe für meine Auffassung mit Hilfe einiger kleinerer Fragmente anstellen. Ich sagte in meiner früheren Abhandlung [S. 188]: „Wo sie (Haar und Bart) plastisch mehr ausgeführt sind, wie teilweise an einem fragmentierten weiblichen Kopfe (Clarac 195bis, Fig. *f*) [Ol. III Taf. 39, 1], verraten sie noch deutliche Spuren archaischer Behandlung, die sich an der Mähne eines Pferdes (Fig. *D*) [Ol. III 39, 2] zu hart architektonischer Schematisierung steigert.“ Die Bemerkungen über die beiden Fragmente passen eigentlich nicht in das Bild von der Kunst des Paionios, widersprechen aber durchaus nicht den Eigentümlichkeiten der Atlasmetope. Die Erklärung ist jetzt leicht gegeben: die beiden Stücke gehören zu den Metopen der Vorderseite. Wer Gelegenheit hat, die Originale oder nur die Abgüsse zu prüfen, wird aller Wahrscheinlichkeit nach den Gegensatz in der Kunst der Vorder- und Rückseite auch an den Köpfen *i* (Ost) und *k*, *l* (West), ja selbst an den Füßen *m* (Ost) und *n* (West) noch bis in das einzelnste zu verfolgen imstande sein.

Mancher wird vielleicht der Ansicht sein, daß die Eleer nicht gerade einen Beweis feinen Kunstgeschmackes ablegten, als sie vor Künstlern der

eigenen Heimat oder der benachbarten Schulen, die so Vorzügliches leisteten, wie die Atlasmetope, dem aus weiter Ferne gekommenen Paionios den Vorzug gaben. Aber um eine früher von mir gezogene Parallele in etwas modifiziertem Sinne anzuwenden: wenn etwa Tizian um das Jahr 1510 nach Nürnberg gekommen wäre, würde er nicht vielleicht auch im Urteil der Menge den Sieg über Dürer davongetragen haben? und in gewissem Sinne mit Recht? Die Verhältnisse der griechischen Kunst zur Zeit des Paionios bieten manches Analoge. Die Statuen von Aigina, das wichtigste uns erhaltene archaische Werk, haben trotz ihrer relativ hohen formalen Vollendung in ihrer Gesamterscheinung etwas Kahles und Kaltes. Die Behandlung ist zu abstrakt und einseitig formal-plastisch. Selbst die Vorzüge der Atlasmetope wenden sich mehr an unser künstlerisches Urteil und Verständnis, als an unser Gefühl und Empfinden. Es galt also nicht nur, die letzten Spuren des Archaismus zu überwinden, sondern in die Plastik ein neues, ihr bisher fehlendes Element einzuführen: das malerische. Wie die Malerei nicht bloß Zusammenstellung von Farben ist, sondern die Wirkung der Farben an bestimmten Formen zeigen muß, so kann die vollendete Plastik, namentlich wo sie ihre Gestalten auf einem gemeinsamen Hintergrund, sei es als Relief, sei es als Giebelgruppe darstellt, auch abgesehen von der eigentlichen Färbung, doch die malerischen Gegensätze von Licht und Schatten, das Abwägen von Licht und Schattenmassen nicht wohl entbehren. Aber non omnia possumus omnes. Die peloponnesischen Schulen, zunächst bestrebt, das innere Wesen der Form zu ergründen, konnten nicht zugleich ihre Aufmerksamkeit auf den Schein, die äußere Erscheinung richten. Indem die nordgriechische Kunst den entgegengesetzten Ausgangspunkt nahm, war sie nicht nur befähigt, die archaische Gebundenheit früher zu überwinden, sondern mußte unter relativer Vernachlässigung jener spezifisch plastischen Forderungen zu der malerischen Auffassung gelangen, die wir mehrfach hervorzuheben Gelegenheit hatten. Keine der beiden Schulen aber vermochte ihre ursprüngliche Natur zu verleugnen. Erst relativ spät entwickelte sich eine dritte, weniger einseitig, aber gerade dadurch befähigt, die Vorzüge der beiden anderen in sich aufzunehmen: die attische. Ihr war es vorbehalten, in dem einen Geiste des Phidias die bisher getrennten Strömungen zu vereinigen, zu läutern und dadurch das Höchste, in allen Zeiten Unerreichte zu leisten. Wie wir aber die umbrische, florentinische, venezianische Schule nicht verachten, weil sie durch Raffael in Schatten gestellt wurden, so werden wir auch das relative Verdienst der nordgriechischen Kunst nicht verkennen, die ein notwendiges Glied in der Kette der Entwickelung zur Vollkommenheit bildet. Zugleich ergibt sich aber hieraus die chronologische Stellung der Skulpturen des Paionios. Sie können nur vor Phidias, oder genauer: vor den Skulpturen des Parthenon entstanden sein. Hätte Paionios in direkten Beziehungen zu Phidias gestanden, so würde er seine immerhin einseitige Eigentümlichkeit nicht so rein haben bewahren können. Seine Arbeiten müßten in plastischer Durchbildung vollendeter sein, aber in demselben Verhältnis für uns weniger lehrreich. Ihr Hauptwert für uns beruht gerade darin, daß sie uns eine breite Anschauung von einer Entwickelungsstufe der Kunst gewähren, die bisher kaum bekannt, uns erst das richtige und volle Verständnis der höchsten Blüte zu erschließen vermag.

Erst jetzt ist es an der Zeit, daß wir uns der Betrachtung der Nike [Abb. 22] zuwenden, die in ihrer Eigenart die Aufmerksamkeit fast zu sehr auf sich und von den anderen Skulpturen abgelenkt hatte. Es ist aber hier in ganz besonderem Grade notwendig, daß wir unser Auge klar und von Vorurteilen rein erhalten und ohne irgend welche Voreingenommenheit an ihre Betrachtung gehen. Sprechen wir es also zunächst ohne Rückhalt aus, daß ohne äußere Zeugnisse wohl niemand die Nike und die Giebelstatuen einem und demselben Meister zuzuschreiben wagen würde. Die Zeugnisse sind aber diesmal klar und unzweifelhaft, wir haben uns ihnen zu beugen und müssen uns daher begnügen, nicht die Notwendigkeit, sondern nur die Möglichkeit in der Entwickelung eines Künstlers, wie sie hier vorliegt, einigermaßen begreiflich zu machen. Den Raffael des Sposalizio trennt von dem der Vision des Ezechiel nur ein Zeitraum von sechs Jahren: wären uns alle Zwischenglieder zwischen den beiden Werken verloren gegangen, so würde es uns vielleicht noch schwerer werden, an die Identität der Person des Künstlers zu glauben, als bei dem Paionios des Giebels und dem der Nike. Indem wir auch hier den Weg der analytischen Betrachtung betreten, muß zuerst ganz nachdrücklich betont werden, daß dabei zwischen Motiv, künstlerischer Erfindung und Ausführung in bestimmtester Weise zu unterscheiden ist. Wir sprechen zuerst nur von der Ausführung.

Es war durch die Forderungen des Gleichgewichts namentlich bei einer Aufstellung in nicht unbedeutender Höhe bedingt, daß im Rücken der Gestalt vom Gürtel abwärts noch ein nach hinten aufgebauschter Mantel herabfiel. Es mag unerörtert bleiben, ob der künstlerische Eindruck des Ganzen dadurch gewann. Betrachten wir zunächst nur das erhaltene untere Stück, das auf den Felsen aufstößt, so wird es uns nicht ganz leicht werden, uns dasselbe in den richtigen Zusammenhang mit den fehlenden Teilen zu bringen. Namentlich an den Extremitäten gerade über dem Adlerkopf löst es sich nicht so von dem Felsen, wie wir es bei dem Fluge der Gestalt erwarten sollten; es klebt fest, und gerade an dieser Stelle möchten wir mehr als anderswo den Paionios der Giebelfiguren wiedererkennen. Auch der Fels in seinen weichen und gerundeten Formen, aus denen sich der Adler wenigstens auf der einen Seite nur vermittelst der Farben losgelöst haben kann, darf uns wohl an den Sitz der Nymphe auf der Pariser Metope erinnern. Ungewöhnlich ist die Anordnung des Gewandstückes unter der linken Achsel. Es fällt etwas heraus aus dem Zusammenhange der Linien, hat etwas nicht Notwendiges, sondern Zufälliges oder beliebig Arrangiertes, löst sich nicht frei, sondern klebt wieder am Körper. Die Falten, welche von der rechten Brust nach dem Gürtel zu herabfallen, leiden an einer gewissen Einförmigkeit und erscheinen nicht so motiviert, wie sie in ihrer Beziehung zur Rundung des Busens motiviert sein sollten. Am wenigsten gelungen ist jedenfalls die vordere Rundung des Leibes mit den von ihm sich ablösenden harten Falten, unter denen sich namentlich die von der linken Seite nach der Mitte zu laufende in wenig angenehmer Weise bemerklich macht. Unklarheit zeigt sich wieder in der Disposition der ganz flach gehaltenen Falten, die unter ihr hervor nach hinten sich ziehen. Größere Lebendigkeit herrscht allerdings in dem unteren flatternden Teile des Chiton: der Körper tritt klar aus den geschwungenen Linien der Falten hervor, und im allgemeinen herrscht hier ein einheitlicher Zug, eine einheitliche Bewegung.



22. Nike des Paionios. Nach Treus Ergänzung. (Roscher, Lexikon III.)

Und doch werden wir bei einer ins einzelnste gehenden Betrachtung, z. B bei der Ablösung der einzelnen Falten von den Formen des Körpers, gewisse Härten nicht ableugnen können. Es fehlt in der Ausführung die feinempfindende Hand, die uns trotz archaischer Härte z. B. in dem Relief der wagenbesteigenden Frau von der Akropolis anzieht; es fehlt in den Formen des Körpers die volle Frische, das innere schwellende Leben. Man wird sicherlich einwenden, daß ich ein kühn geniales Werk einer kleinlich mißgünstigen Kritik unterwerfe. Aber erste Pflicht der Wissenschaft ist das absolute, durch keine Nebenrücksicht bedingte Streben nach Wahrheit; und die strengste Kritik ist hier geboten, um zu unbefangener Würdigung einer Behauptung zu gelangen, die man, durch die erste Überraschung geblendet, zuversichtlich, aber ohne genügende Prüfung ausgesprochen hat: daß nämlich die Nike des Paionios unter dem unmittelbaren Einflusse des Phidias, speziell der Parthenonskulpturen, entstanden sei und der Künstler deshalb als der Schule des Phidias angehörig betrachtet werden müsse. Nichts pflegt der gerechten Anerkennung eines Kunstwerkes nachteiliger zu sein, als Überschätzung, wie sie sich so leicht in der ersten Freude über die Entdeckung neugefundener Werke einstellt. Sie muß notwendig eine Reaktion im Urteil hervorrufen und zwingt die Kritik, manches schärfer hervorzuheben als es sonst notwendig gewesen wäre. So kann ich nicht umhin, hier in bestimmtester Weise auszusprechen, daß in der Ausführung die Nike des Paionios den Statuen des Parthenon weit nachsteht. Am leichtesten wird man sich davon überzeugen, wenn man gute Photographien beider Werke nebeneinander legt, so daß man sie mit einem Blicke übersehen und dadurch in unmittelbarster Weise vergleichen kann. Da erscheinen denn an den Parthenonstatuen die Körper voll des innerlichsten Lebens, von innen heraus gewachsen. In der Gewandung sind die verschiedenen Stoffe auf das feinste und schärfste durch den Bruch der Falten charakterisiert, diese aber stehen wieder in engster Beziehung zu Körperform und Bewegung. Alles aber ist einem einzigen einheitlichen Gedanken untergeordnet, nichts ist zufällig, sondern bis in das einzelnste wirkt das Gesetz mit Notwendigkeit.

Nun wird man zwar sagen, daß ja die Nike nicht durchaus auf gleiche Stufe gestellt werden solle mit diesen Statuen, daß sie sich aber doch verhalten könne oder verhalte, wie das Werk des minder bedeutenden Schülers zu dem des größeren Meisters. Besitzen wir nun auch, abgesehen von dem, was der laufende Winter in Olympia ans Licht bringen mag, keine Werke bestimmter Schüler des Phidias, so dürfen wir doch die Skulpturen von der Balustrade des Niketempels und den Fries von Phigalia als Arbeiten betrachten, die uns von der „Schule“, dem Charakter der Kunst unter den Nachfolgern des Phidias einen Begriff geben. Es mag ihnen nun allerdings die volle Frische und Unmittelbarkeit, jenes tief eindringende innere Verständnis fehlen, welches die Parthenonskulpturen unerreichbar macht. Aber die Künstler befinden sich im Vollbesitze der reichsten Mittel, die ihnen die Schule überliefert hat, und so konnten die Künstler der Balustrade ihre Virtuosität noch steigern in der Richtung einer fast raffinierten Eleganz, während die, welche den Fries von Phigalia ausführten, wohl unbesorgter, derber und äußerlicher zu Werk gingen, aber mit größter Bravour einen um so flotteren Meißel führten. Mit anderen Worten: nach beiden Seiten hin werden die tieferen Eigenschaften, in denen man dem Meister nicht

gleichkommt, durch Praktik, Routine ersetzt. Die Künstler erscheinen wie die reich geborenen Söhne eines durch eigenes Verdienst reich gewordenen Vaters. Ist dies auch der Charakter des Künstlers der Nike? Ein unbefangenes Urteil, welches ohne historische Voreingenommenheit das Auge nur auf die Werke selbst richtet, wird zugeben müssen, daß die Nike ihre Stelle nicht nach den Parthenonskulpturen einnimmt, sondern vor denselben. Die einzelnen Formen sind noch einfacher, schlichter, herber. Die Linien greifen nicht so harmonisch ineinander; der Künstler ist noch nicht im Vollbesitz aller Mittel, sondern er sucht noch nach dem adäquaten Ausdruck der Form. Wäre er in der Schule des Phidias gewesen, so würde er dort bereits fertig vorgefunden haben, was er noch brauchte.

Soviel über das Einzelne der Formen und ihre Ausführung. Fassen wir aber weiter die Verschiedenheiten der Nike und der Giebelstatuen des Paionios ins Auge, so werden wir auch die Verschiedenheit der Aufgabe scharf betonen müssen, die dem Künstler bei der ersteren gestellt wurde. Nicht zu unterschätzen sind sogleich die äußeren Umstände der Aufstellung. Das Band, welches selbst eine Giebelgruppe noch mit der Malerei, und bei Paionios noch fester als sonst verknüpft, muß sich lösen bei einer Statue, die für sich nicht nur frei, sondern frei auf hohem Postament gewissermaßen in der Luft schwebend erscheint. Hier verlangen wir nicht malerische Flächen, sondern runde plastische Formen, die durch den Gegensatz von Licht und Schatten, von Höhen und Tiefen in der Luft hervortreten sollen. Schon dadurch ist eine ganz andere Art der Modellierung, als bei dem malerischen Vollrelief der Giebelstatuen bedingt. Nicht minder haben wir zu achten auf den besonderen Gegenstand und das Motiv der Darstellung. Auch ein geringerer Künstler als Paionios würde es nie wagen, einer so lax zusammengefügten Gestalt, wie etwa dem Kladeos oder Alpheios, Flügel anzuheften. Das Schweben verlangt schlankere Proportionen, eine strengere Fügung der Glieder, eine knappere schärfere Handhabung des Meißels in der Ausführung. Trotz dieser spezifisch plastischen Anforderungen ist aber doch wiederum gerade das Grundmotiv der ganzen Komposition ein so durchaus malerisches, daß es überhaupt nur durch gewisse Kautelen im Aufbau für die Plastik verwendbar wurde. Niemand wird hier dem Künstler wegen seiner ebenso neuen wie kühnen Erfindung seine Bewunderung versagen, und gern vergessen wir gegenüber der glänzenden Gesamterscheinung die früher hervorgehobenen formalen Unvollkommenheiten, die nur dem Höchsten gegenüber geltend gemacht wurden. Ist es nun aber reiner Zufall, daß nach einer von zwei Überlieferungen aus dem Altertum der Maler Aglaophon aus Thasos, der Vater des Polygnot, es war, welcher zuerst die Nike geflügelt dargestellt hatte? Wir werden dadurch wieder nach Nordgriechenland zurückgeführt und haben wenigstens nicht nötig anzunehmen, daß Paionios das Grundmotiv seiner Erfindung anderswoher als aus seiner Heimat entlehnt habe, selbst wenn Aglaophon die Nike etwa nur erst beflügelt, aber noch nicht schwebend gebildet haben sollte. Bei dem entschieden malerischen Charakter der nordgriechischen Plastik erklärt sich sogar das Herübernehmen eines überwiegend malerischen Motives in die Plastik hier weit leichter als irgend anderswo.

Aus den bisherigen Erörterungen ergibt sich also, daß einen Schulzusammenhang des Paionios mit Phidias anzunehmen keineswegs mit Not-

wendigkeit geboten erscheint, vielmehr bestimmte Anzeichen gegen einen solchen sprechen. Andererseits liegen wenigstens hinlängliche Anknüpfungspunkte vor, um uns auch die Nike auf dem Grunde der heimatlichen Kunst erwachsen vorstellen zu können. Dabei soll allerdings die Möglichkeit nicht geleugnet werden, daß Paionios Werke des Phidias gekannt und allgemeine Anregungen von ihnen erhalten haben könne, wie ja z. B. auch Raffael den Einflüssen der Werke des Michelangelo sich nicht verschloß, ohne daß von einem Schulzusammenhange mit ihm die Rede wäre. Ich gestehe, daß ich selbst anfangs geneigt war, solche Einflüsse in weit größerem Umfange zuzugeben, als es sich bei genauerer Betrachtung als notwendig erwiesen hat. Namentlich, daß gerade die Parthenonskulpturen auf Paionios eingewirkt haben, darf um so weniger behauptet werden, als dieselben, wie wir gesehen, offenbar jünger oder höchstens der Nike gleichzeitig waren. Es ist aber schließlich noch ein anderer Punkt hier scharf zu betonen. Der älteren attischen Plastik ist ein malerisches Element fast so fremd, wie der peloponnesischen. Bei Phidias ist es vorhanden. Woher stammt es bei ihm? Wir dürfen mit Zuversicht antworten, daß es durch Vermittelung der nordgriechischen Kunst des Polygnot nach Athen gelangte. Sollen wir nun annehmen, daß Paionios, der Nordgrieche, gewisse Elemente seiner Kunst den Attikern entlehnt habe, welche eben erst dieselben Elemente aus Nordgriechenland bei sich eingeführt hatten? Auf das Lob der Einfachheit und Natürlichkeit dürfte eine solche Annahme wahrlich keine Ansprüche erheben. Halten wir also vorläufig die Nike als ein nordgriechisches Werk fest und überlassen wir es der Zukunft, ob sich etwa durch weitere Entdeckungen die Mittel ergeben werden, über die Grenzen der heimatlichen Schule hinaus auch Wechselwirkungen mit anderen Schulen nachzuweisen.

II.*)

(1878.)

Die Fortsetzung der Ausgrabungen am Tempel des Zeus zu Olympia während des Winters 1876/77 hat nicht nur sehr wesentliche Stücke zur Ergänzung der Gruppe des Ostgiebels, sondern auch bedeutende Reste der Skulpturen des Westgiebels ans Licht gefördert. Eine Reihe von Problemen über die Ergänzung einzelner Figuren, über ihre Verteilung im Raume, über die Komposition des Ganzen u. a. drängt sich dem Betrachter auf. Doch wird deren Erledigung besser bis zu dem Zeitpunkte verschoben, wo durch Beendigung der Ausgrabungen jede Aussicht auf eine weitere Ausfüllung der noch vorhandenen Lücken verschwunden sein wird. Weniger abhängig von solchen Ergänzungen erscheint die kunstgeschichtliche Hauptfrage, die sich kurz dahin zusammenfassen läßt: wie verhält sich der künstlerische Charakter der Westgruppe zu dem der Ostgruppe? Entspricht derselbe den Vorstellungen, die wir uns bisher von der Kunst des Alkamenes gemacht haben, und wenn nicht, wie haben wir uns diese Erscheinung zu erklären?

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Cl., 1878, I 4 S. 442 bis 471.

Zur Erörterung dieser Frage liegt mir die zweite Serie der photographischen Publikation vor.*) Außerdem hatte ich kürzlich Gelegenheit, in Berlin die Gipsabgüsse einer wiederholten Betrachtung zu unterwerfen, wenn auch nicht unter den günstigsten Umständen. Wohl bin ich mir dabei bewußt, daß gerade neuen und fremdartigen Eindrücken gegenüber das Auge einer längeren Gewöhnung bedarf und daß wir daher manche feinere Eigentümlichkeiten nicht sofort nach allen Seiten zu würdigen imstande sind. Doch werden dadurch die Hauptresultate vielleicht im einzelnen berichtigt, aber doch nicht wesentlich beeinträchtigt werden können. — Der Gang der Untersuchung wird kein anderer sein, als der in meinem vorjährigen Vortrage über die Skulpturen des Paionios [S. 201] eingeschlagene, nämlich der einer formalen Analyse der Werke selbst, diesmal natürlich unter fortwährender Vergleichung der beiden Gruppen.

Wie damals beginnen wir mit der Betrachtung der Gewandung. Den beiden Flußgöttern des Ostgiebels entsprechen im Westgiebel zwei weibliche am Boden lagernde halbbekleidete Gestalten, Ortsgottheiten oder Nymphen. Die eine (Taf. XI) ist bis auf die Arme und die Beine, vom Knie abwärts, erhalten; von der anderen ist nur die untere Hälfte auf Taf. XIII abgebildet [Olympia III Taf. 33]; der obere, später gefundene Teil stützt sich mit dem Ellbogen auf den Boden. Der erste Blick auf dieselben zwingt uns zu dem Bekenntnis, daß zwischen dem Stil der beiden Gruppen ein prinzipieller Gegensatz nicht existiert. Vielmehr macht sich sofort eine sehr weit gehende Verwandtschaft bemerkbar. Wie um diese recht absichtlich zu zeigen, sind die Gewänder so geordnet, daß sie dem Rücken folgend Brust und Arme freilassen und dann in scharf gebrochenem Winkel von der Hüftgegend an über die Schenkel fallen, gerade wie am Alpheios und Kladeos. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf die Form der Falte an dem gebrochenen Winkel. Aber auch im übrigen gilt hier wörtlich dasselbe, was dort (S. 9) bemerkt wurde: die Gewandung fällt nicht, wie sie nach einem bestimmten Stilprinzip fallen sollte, sondern sie liegt regellos da, wie sie der Zufall geworfen hat, keineswegs unnatürlich, aber doch nur die äußere zufällige Erscheinung wiedergebend. Nur die ausführende Hand ist eine andere und von einem anderen Empfinden geleitet: im Ostgiebel sind die Falten rundlich und weichlich, wie von einem etwas dicken, wenn auch nicht gerade schweren Stoffe, der nicht in zahlreichen Falten bricht; im Westgiebel ist die einzelne Falte feiner, schärfer, nach dem griechischen Ausdrucke *εἰς λεπτότερον ἐξειργασμένη*. Die Gewandungen der beiden Giebel verhalten sich etwa, wie zwei Zeichnungen, von denen die eine mit weicher Kreide, die andere mit härterem Bleistift ausgeführt ist.

Bei der Gewandung der „knienden Frau" (X) [III Taf. 30] liegt eine Vergleichung mit dem an der Ostseite gefundenen „hockenden Mädchen" (Serie II Taf. VII) [III Taf. 14, 5] nahe, wenn nicht vielleicht zu nahe, indem es sich hier vielmehr um Gleichheit als um bloße Verwandtschaft des Stils zu handeln scheint. Es darf daher wohl die Frage aufgeworfen werden, ob die letztere wirklich zum Ostgiebel gehört. Pausanias nämlich

*) [In eckigen Klammern stehen die Tafeln der abschließenden Publikation: Olympia, Die Ergebnisse der Ausgrabung, herausg. von Curtius und Adler, Bd. III. 1894].

erwähnt bei der Beschreibung desselben diese Figur gar nicht, und man hat ihn deshalb ohne weiteres einer Nachlässigkeit in der Aufzählung oder eines Mißverständnisses in der Deutung beschuldigen wollen. Die Beurteilung der Zuverlässigkeit des Pausanias, den I. C. Scaliger omnium Graeculorum mendacissimum nannte, hatte sich sehr zu seinen Gunsten gewendet, seitdem zahlreiche wissenschaftliche Reisende ihm die Anerkennung nicht zu versagen vermochten, daß sein Werk durch die Genauigkeit in der Angabe der Örtlichkeiten sich noch heute als ein treffliches Reisehandbuch bewähre. Die Archäologie hat bei systematischen Untersuchungen, wie z. B. über die polygnotischen Gemälde, über den Kypseloskasten, den amykläischen Thron dieses Urteil nur bestätigen können, indem sie zu der Überzeugung gelangte, daß Pausanias überall da, wo er beschreibt, was er selbst vor Augen hat, sich als ein treuer und sorgfältiger Berichterstatter erweist, wenn auch zu beklagen bleibt, daß er sich namentlich im Anfange seines Werkes meist kürzer faßt, als für uns zu wünschen wäre. Wenn man ihn also jetzt nicht nur anklagt, eine Figur übergangen zu haben, sondern je nach Bedarf ihm auch eine Vertauschung des Kladeos und Alpheios, sowie eine Verwechselung des Peirithoos mit Apollo zutrauen möchte, so dürfte so gehäuften Vorwürfen gegenüber doch wohl eine Mahnung zu größerer Vorsicht in der Kritik am Platze sein. Kleinere Nachlässigkeiten können und sollen natürlich nicht abgeleugnet werden; und wenn wir schon vor Beginn der Ausgrabungen von Olympia eine Lücke in der Aufzählung der Metopen annehmen mußten, so waren wir dazu berechtigt durch die materiell gegebene Zwölfzahl der Metopen und durch die in der Tradition ebenso gegebene Zwölfzahl der Taten des Herakles. Zudem ist gerade bei Aufzählung so bekannter längerer Reihen, wie diese, eine Unterlassungssünde am leichtesten erklärbar und entschuldbar, wie vielleicht so mancher, der sich selbst prüft, aus eigener Erfahrung zu bestätigen in der Lage wäre. Die Reihe der Figuren des Ostgiebels bei Pausanias ist dagegen eine streng in sich abgeschlossene, in der sich zu beiden Seiten des Zentrums Figur für Figur genau entspricht; ja Pausanias beschreibt hier offenbar im klaren Bewußtsein dieser Entsprechung, indem in den Artikeln ὁ *Πέλοψ* . . . ὅ τε ἡνίοχος . . ., in *καὶ οὗτοι* und *αὖθις* eine bestimmte Hinweisung auf die Reihenfolge der Gegenseite gegeben ist. Sollen wir also das hockende Mädchen in die Komposition aufnehmen, so sind wir zu der Annahme gezwungen, daß Pausanias nicht nur diese, sondern noch eine zweite entsprechende Figur auf der anderen Seite übergangen, von der bis jetzt keine Reste zum Vorschein gekommen sind, oder daß er, was gewiß wenig wahrscheinlich, das Mädchen für einen Stallknecht angesehen habe. Diesen Bedenken gegenüber fällt allerdings der Fundort an der Ostseite schwer ins Gewicht. Indessen ist derselbe nicht mit der Stelle identisch, auf welche die Figur ursprünglich aus dem Giebel herabgestürzt sein müßte. Mag nun auch für eine Verschleppung von der anderen Seite des Tempels sich bis jetzt kein äußerer Grund anführen lassen, so wird doch die Möglichkeit einer solchen sich nicht absolut verneinen lassen. Bei dieser Sachlage, die eine Vertagung der Entscheidung bis zu völligem Abschluß der Ausgrabungen rätlich erscheinen läßt, möchte daher eine gewisse Zurückhaltung in der Vergleichung dieser Figur mit der knienden Frau des Westgiebels wenigstens ihre vorläufige Berechtigung haben.

Jedenfalls werden wir sicherer gehen, wenn wir für unsere Erörterungen eine andere Figur des Ostgiebels, etwa den „knienden Wagenlenker“ (XX) [III 14, 3] heranziehen. Hier haben wir wieder, wie bei den Eckfiguren, die allgemeine Übereinstimmung in der Disposition der Gewandung neben der Verschiedenheit in der Ausführung des Einzelnen. Die laxe Weichheit des Paionios weicht in der knienden Frau einer strengeren und schärferen Bezeichnung der einzelnen Falten. Eine Tendenz zu mehr plastischer Stilisierung macht sich namentlich in dem ruhig herabfallenden oberen Gewandstücke mit gutem Erfolge geltend, ist aber noch nicht stark genug, um den Mangel an Verständnis der Körperformen und ihres Zusammenhanges mit der Bekleidung, sowie klarer Durchbildung der einzelnen Falten bei weniger einfachen Lagen zu überwinden. Besonders in der Umgebung des Knies tritt das Äußerliche der Auffassung in der Figur des einen Giebels nicht minder wie in der des anderen hervor.

Ähnliche Tendenzen lassen sich jetzt auch an anderen Frauengewändern (auf Taf. XIV, XIX, XXIII) [III 32; 33, 1; 24] verfolgen. Einzelnes ist mitunter sogar über Erwarten gelungen, so daß man an Ausführung durch verschiedene Künstler (nicht Arbeiter) denken könnte, wenn sich die stilistischen Verschiedenheiten nicht auch an einer und derselben Figur vereinigt fänden. So tritt uns an der „Deidameia“ [III 24] in den Begrenzungen der anliegenden und übereinander gelegten Falten unterhalb der umfassenden Hand des Kentauren eine feine Zeichnung entgegen, während unmittelbar darunter die nach dem Schenkel herunterlaufenden Falten von rundlichem, wulstigem Charakter sind, darüber aber die von der Schulter herabfallenden sich mehr in die Breite auseinanderzulegen streben. In einem ähnlichen, aber noch schärferen Gegensatz stehen an der „geraubten Jungfrau“ (XIV) [III 32] die rundlichen, den linken Schenkel umhüllenden zu den breiten, über den rechten herabfallenden Falten. Es verrät sich darin das Streben, gewisse Beobachtungen über verschiedenartige Stilisierungen, sozusagen, zu klassifizieren und etwa zusammengeschobene, rundliche und auseinandergelegte breite Falten bestimmt zu unterscheiden. Freilich stehen sie sich gegenüber fast wie Iamben und Trochäen, während sich größere Einheit und Harmonie hätte erzielen lassen, wenn die rundlichen etwa in den Stil der die Brust bedeckenden übertragen worden wären. Andere Einzelheiten, wie die feingefältelten Ärmel des Weibes (XXV) [III 26] erinnern daran, daß der Künstler auch auf die Unterscheidung der verschiedenen Stoffe der Gewänder größeren Wert als früher zu legen begann, freilich auch hier ohne ein klares und durchgreifendes Verständnis. Im ganzen dürfen wir also wohl sagen, daß der Künstler von der durch Paionios repräsentierten Kunstweise ausgeht, aber versucht, die Grenzen derselben nach verschiedenen Seiten zu überschreiten, ohne jedoch imstande zu sein, diese Neuerungen einheitlich und harmonisch zu verarbeiten.

Auch in der Behandlung der Körperformen läßt sich hier und da ein Fortschritt im einzelnen nicht verkennen: man beachte namentlich die Füße und Hände an der Kentaurengruppe XIV [III 32], wo die Falten an den Fingergelenken, die Adern und Sehnen eine eingehende Berücksichtigung gefunden haben. Ebenso verraten die Falten am Menschenleibe des Kentauren, wie die ganze Anlage des Brustkastens und die Angabe der Brustmuskeln eine feinere Hand und ein besseres Verständnis, und ein ähnliches

Lob verdient der Pferdeleib des Kentauren XXV [III 26]. Wenden wir aber den Blick auf die Torsen der in lebhafter Aktion begriffenen Gestalten des Theseus (XVI) [III 30 links] und des einen Lapithen (XVIII) [III 32], so werden wir wieder auf die enge Verwandtschaft mit dem Ostgiebel zurückgewiesen, indem wir hier wie dort die strenge Schulung, die energische Zucht gymnastisch-athletischer Körperbildung vermissen. Wir finden eine wenig bewegte Oberfläche mit weichen Übergängen, wo wir energische Schwellung und Spannung der Muskeln und scharfe Begrenzungen erwarten sollten. Es soll dabei keineswegs in Abrede gestellt werden, daß solche Körper bei einer hohen Aufstellung, wie sie in Berlin versucht ist, günstiger wirken, als bei der Betrachtung in der Nähe. Doch müssen wir dabei einen sehr bestimmten Unterschied festhalten: der günstigere Eindruck hier wie im Ostgiebel ist ausschließlich auf Rechnung der malerischen Wirkung der Oberfläche in ihrer äußeren Erscheinung zu setzen, während die Mängel mehr unter der Oberfläche, in dem nicht genügenden inneren Verständnis zu suchen sind. So erscheint in dem Lapithentorso der in seinem Ansatz erhaltene rechte Arm wie ausgerenkt und läßt uns das richtige Verständnis des Zusammenhanges der Teile ebenso vermissen, wie z. B. am Ostgiebel der linke Schenkel des kauernden Jünglings Ser. II Taf. VII [III 14, 4]. Fast noch unangenehmer wirkt trotz der Frische des Gedankens der Komposition der Mangel an Richtigkeit der Proportionen in der von einem Kentauren geraubten Jungfrau (XIV) [III 32], der verbunden mit einer gewissen Unklarheit in der Disposition der Gewänder uns sogar schwer zum Verständnis des Ganzen dieser Figur gelangen läßt.

Ohne uns bei den augenfälligen Schwächen in der Körperbildung der gelagerten Ortsgottheiten aufzuhalten, lassen wir uns durch dieselben auf eine weitere Verwandtschaft der beiden Giebel in Stellung und Motivierung der Gestalten hinleiten. Sie liegen lang ausgestreckt, so daß das eine Bein unter dem anderen fast verschwindet und daß ohne stärkere Biegung des Knies der Körper nicht in scharfer Silhouette hervortritt, wie es doch, um vom Parthenon zu schweigen, die Künstler der aiginetischen Giebelgruppen nicht ohne Geschick anzuordnen verstanden hatten. Ein wenig bewegter, flauer und weichlicher Kontur bildet die obere Begrenzung, während die andere, allerdings wohl durch den Rand des Giebelfeldes für den Beschauer fast ganz verdeckt, völlig vernachlässigt ist. Bei dem fragmentierten Zustande der Gruppen ist es wenigstens jetzt noch nicht möglich, über die Linienführung im allgemeinen und über die Einfügung der Figuren und Gruppen in den Rahmen des Giebels bestimmter zu urteilen. Nach den erhaltenen Teilen scheint der Künstler dabei ziemlich unbefangen zu Werke gegangen zu sein. Die Gruppe XIV [III 32] z. B. ist, wie bemerkt, lebendig, aber ziemlich derb erfunden, und die sattelförmige Einbiegung des Pferderückens, die in einem Fragment der entsprechenden Gruppe der Gegenseite wiederkehrt, dürfte vom ästhetischen Standpunkte aus manchen Bedenken unterliegen, die in den Anforderungen des Raumes nur eine sehr teilweise Entschuldigung finden. Sonst gilt von dieser Gruppe, wie von anderen Figuren wohl wörtlich dasselbe, was über den Ostgiebel [S. 205] bemerkt wurde: „Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne daß viel gefragt wurde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel... Die Natürlichkeit, die uns hier entgegentritt, ist also nicht eine geläuterte,

ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit." Daß auch diese zuweilen eines hohen Reizes nicht entbehrt, kann uns in besonders einleuchtender Weise der noch nicht publizierte obere Teil der einen Ortsnymphe lehren.

Wie bei den Gestalten auf die Gewandung, so richten wir bei den Köpfen unseren Blick zuerst auf Haupt- und Barthaar. Hier kann uns ein entschiedener Mangel an Einheit des Stils nicht entgehen, der einen besonderen Grund haben muß. Bei der Zusammensetzung der Massen aus unzählbaren einzelnen, schlichten oder gewellten Haaren, die sich an den Schädel anlegen oder von ihm loslösen, ist eine Nachahmung der äußeren Erscheinung des Haares in der Plastik besonderen Schwierigkeiten unterworfen. Die Wiedergabe verlangt eine gewisse Abstraktion oder nach der Terminologie der Kunstsprache eine bestimmte Stilisierung. Selbst in der Malerei bildet namentlich das anliegende Frauenhaar leicht einen Flecken, eine zu einförmige Fläche, die gebrochen oder unterbrochen werden muß. Auf dieses Bedürfnis möchte es zurückzuführen sein, daß Polygnot „die Köpfe der Frauen mit bunten Binden bedeckte", um hier eine reichere Mannigfaltigkeit in Zeichnung wie in Farbe zu erzielen. Wenn nun gerade an nordgriechischen Werken, am Relief von Pharsalos [Abb. 18] die beiden Mädchen mit sorgfältig geordneten Kopfbinden geschmückt sind, wenn auch der Kopf der Philis im Relief von Thasos [Abb. 20] einen ähnlichen Schmuck aufweist, so wird es kaum als ein Zufall zu erachten sein, daß ebenso an mehreren Frauenköpfen des Ostgiebels von Olympia das Haar mehr oder weniger, einmal fast ganz bedeckt ist. So war wenigstens ein Teil der Schwierigkeiten überwunden und es fiel weniger auf, wenn der noch übrigbleibende sichtbare Rest des Haares nur in allgemeinen Massen angelegt und weiter nur durch die Farbe hervorgehoben war. Doch nicht überall und namentlich an den Köpfen der Männer konnte dieses Auskunftsmittel genügen: hier war es nötig zu bestimmter Stilisierung vorzuschreiten. Am ersten gelang dies noch an den Bärten, die von Natur eine etwas straffere Komplexion haben und in ihrem Wachstum eine bestimmtere Beziehung zur Form des Kinns und der Kinnladen bewahren (wie z. B. an dem sterbenden Aigineten, an der Tuxschen Bronze, an dem behelmten Münchener Kopfe Nr. 40). So begegnen wir zunächst einem eigentümlichen Übergangsstadium an dem Kentaurenkopfe XXV [III 26], wo die oberen Ansätze des Bartes als einheitliche Masse behandelt sind, die sich erst nach unten in einzelne Partien zerlegt. Weiter fortgeschritten ist diese Teilung am Barte des Kentauren XIV [III 32], wo sogar mit einem gewissen Raffinement, wenn auch stilistisch nicht ganz einheitlich, der Schnurrbart sich in feinen Linien über den Kinnbart legt. Weniger scheint der Künstler am Haupthaar aus eigener Kraft neue Wege einzuschlagen gewagt zu haben. Am „Apollokopf" [III 23] und ähnlich an der gestürzten Alten (XIX—XX) [III 33, 1; 34, 1] erinnern die fadenartigen Haare und schneckenförmigen Löckchen an die archaische Stilisierung der peloponnesischen und aiginetischen Schulen, und an dem Lapithenkopf (XV) [III 29, 2; 3] treten die hart und scharf geschnittenen kurzen und flachen Locken sogar in einen bestimmten Gegensatz zu den weichen Formen des Fleisches. Hier scheint also der Künstler in dem Gefühl, daß seine ganze Kunstrichtung ihn zu plastischer Stilisierung weniger befähigte, es für geratener gehalten zu haben, sich an fremde Vorbilder anzuschließen. Wir

werden das um so begreiflicher finden, als es gerade in Olympia bei der Masse der dort aufgestellten Kunstwerke schwer sein mochte, sich den Einflüssen dieser Umgebung zu entziehen.

Gehen wir jetzt zu den Köpfen über, so ist aus dem Ostgiebel bisher nur einer, der des bärtigen Alten, in guter Erhaltung aufgefunden worden, mit dem sich aus dem Westgiebel zunächst der des Kentauren XXV [III 27, 3] vergleichen läßt. In seinen Formen zeigt er eine ähnliche Verfeinerung, wie sie sich bei der Vergleichung der Gewandung an den Ortsnymphen mit den Flußgöttern herausgestellt hat. Das Sichtbarwerden der Zähne, das an dem sterbenden Aigineten, an einem Giganten der mittleren und schon etwas lebendiger an einer Amazone und an dem Zeus der jüngeren Metopen von Selinunt zur Andeutung des Schmerzes wie der Lust verwendet ist, erscheint hier wieder um eine Stufe weiter entwickelt. Lenken wir jedoch den Blick auf die Kentaurenköpfe der Parthenonmetopen, an denen wir uns den Stand der attischen Kunst in Arbeiten gleichzeitig lebender älterer und jüngerer Künstler vergegenwärtigen können, so möchte es schwer sein, dem olympischen Kopfe in dieser Reihe seine Stelle anzuweisen. Er geht über die archaische Herbigkeit in der formalen Auffassung der älteren weit hinaus, aber ohne zu der Durchgeistigung der jüngeren zu gelangen, und doch auch wieder ohne die derbe natürliche Frische zu bewahren, wie sie z. B. dem Kopfe des myronischen Marsyas eigen ist. Nicht also an eine Vergleichung mit attischen Werken dürfen wir denken. Wenden wir uns jetzt zu den übrigen Köpfen dieses Giebels, von denen mehrere in vortrefflicher Erhaltung auf uns gekommen sind, so tritt uns an ihnen überall eine gewisse Breite und Fülle in der künstlerischen Anlage entgegen. Doch dürfen wir auch diese wiederum nicht mit der Vollsaftigkeit verwechseln, welche z. B. an einem alten Athenekopfe von der Akropolis [Brunn-Bruckmann Taf. 471], wie auch an den ältesten attischen Tetradrachmen als charakteristisches Kennzeichen altattischer Kunst auffällt. Richtiger werden wir, wie bei dem Reliefkopf von Abdera [S. 191, Abb. 17], von einem breiten, pastosen Vortrage sprechen dürfen. Außerdem aber werden wir, was die ganze geistige Temperatur der Auffassung anlangt, wohl an kein Werk mehr erinnert, als an das Relief der Mädchen von Pharsalos [Abb. 18]. Allerdings weist bei diesen die Bildung der Augen auf eine ältere Stilperiode hin: an den Köpfen der Giebelstatuen ist das Auge richtiger, d. h. schon für eine richtige Profilansicht gestaltet; doch ist der Augapfel noch flach rundlich und durch die Lider noch zu gleichmäßig dick umrändert, so daß es zwar nicht an einem allgemeinen Gesamtausdruck fehlt, wohl aber an den feineren Nuancierungen desselben, die nicht durch eine oberflächliche Nachbildung der Natur, sondern durch eine scheinbare Abweichung von derselben und eine auf den Ausdruck berechnete Umbildung oder Stilisierung des Auges erreicht werden. Wir werden uns darüber noch klarer werden durch einen Blick auf die Bildung des Mundes. In Werken der vollendeten Kunst wird fast immer der Ausdruck des Auges im Munde seine Ergänzung, eine weitere Entwickelung, oft eine Verstärkung nach der Seite der Milde, des Ernstes usw. finden, wenn er auch nicht in so hohem Maße, wie das Auge, der eigentliche Träger des Ausdrucks zu sein vermag. Andererseits, ja vielleicht gerade aus diesem letzteren Grunde, läßt sich in der Bildung des Mundes schon ein hoher Grad von „Wahrheit" durch eine aufmerksame Beobachtung und Nachahmung der

Wirklichkeit erzielen. Dies ist in der Tat der Fall an den Köpfen des Westgiebels und hier in besonders hohem Maße an dem sogenannten Apollokopfe. Und doch wirkt dieser Kopf mehr als alle anderen auf uns wie ein Werk archaischer Kunst: der fast üppigen physischen Frische des Mundes entspricht nicht eine gleiche geistige Frische des Auges: allerdings auch nicht eine durchgeistigte Stirn; doch würde einer anderen Bildung des Auges auch diese ohne Zweifel gefolgt sein.

Auch andere Einzelheiten, wie die Stirnfalten an einem Lapithen- und einem Frauenkopfe (XV und IX) [III 29, 2, 3; 16, 1 männlich] werden wir daher nicht mehr auf einen besonderen Grad innerer geistiger Erregung, ja nicht einmal körperlicher Anstrengung beziehen wollen. Wir erkennen darin zunächst nur eine einfache Beobachtung der Natur, die wir weiter in Zusammenhang bringen dürfen mit einem Streben nach äußerer Charakteristik, wie sie uns entgegentritt am Kopfe der gestürzten Alten (XIX—XX) [III 34, 1]. An ihrer Stirn, am Munde und Hals zeigt sich allerdings eine größere Zahl von Falten; aber in seiner gesamten Anlage unterscheidet sich der Kopf wenig von den anderen. Jene Einzelheiten sind fast nur in die Oberfläche des Marmors eingezeichnet, ohne daß dadurch der Gesamtorganismus tiefer berührt wurde. Anders scheint dies freilich bei einem Kopffragment (XVII) [III 24, 1; 2], in dem man sogar einen ausgesprochen semitischen Typus wiederfinden möchte. Wir brauchen dieser Ansicht nicht gerade zu widersprechen; aber niemand wird dieses Fragment etwa mit den Rassebildungen der pergamenischen Schule auf eine Linie stellen wollen; denn die Charakteristik bleibt immer eine äußere, für welche die Beobachtung der Wirklichkeit nach ihrer äußeren Erscheinung ausreicht.

Wie dem auch sei, so wird die Betrachtung dieser Köpfe uns wenigstens vor einem Irrtum bewahren können, der auch nach der Entdeckung der Skulpturen des Westgiebels von neuem auftauchen zu wollen scheint, daß nämlich den Meistern, welchen das Altertum diese Werke beilegt, nur etwa die Erfindung, die Ausführung dagegen nur untergeordneten Hilfsarbeitern beigelegt werden dürfe. Wir müssen hier sehr bestimmt das geistige (oder poetische) Wollen und das künstlerische Können oder Vollbringen unterscheiden. Wir mögen das feinere poetische Empfinden vermissen; wir mögen uns dadurch sogar hier und da unangenehm berührt finden: der Kopf des Lapithen z. B. hat in seinem ganzen Wesen, ich scheue das Wort nicht, etwas Brutales; aber dennoch ist er nicht etwa das Werk eines gewöhnlichen Steinmetzen. Der Künstler wollte, oder er glaubte wenigstens, er müsse die Energie eines jugendlichen Helden als materiell wuchtige, rohe Naturkraft zur Anschauung bringen. Darin irrte er vielleicht noch mehr als Canova, der in dem Gegner des Kreugas, Damoxenos, die Brutalität der Gesinnung auch künstlerisch derb und ungeschminkt darstellen zu müssen meinte. Aber jene Kraft hat wirklich in einer den Absichten des Künstlers entsprechenden Form ihren Ausdruck gefunden. Wir mögen ferner an diesem und an den anderen Köpfen die Strenge spezifisch plastischer Stilisierung vermissen. Aber wurde diese vom Künstler erstrebt? und nicht vielmehr eine malerische Wirkung, die er auch erreichte? Die äußere Erscheinung der Form, die Stellung der Flächen gegeneinander, das Abrunden, Abtönen derselben sind mit einem Verständnis und einer Weichheit wiedergegeben, die nichts von dem Ungeschick oder der Unselbständigkeit eines bloßen Ar-

beiters verraten, sondern ein sehr bestimmtes Bewußtsein des Künstlers voraussetzen. Sind wir aber einmal über den besonderen künstlerischen Charakter der Köpfe zur Klarheit gelangt, so werden wir uns leicht davon überzeugen, daß derselbe mit dem Charakter der Gestalten im besten Einklange steht und daß auch in diesen ein bestimmtes Wollen die Hand gelenkt hat. Nur sollen wir nicht Forderungen stellen, die zu erfüllen der Künstler selbst entweder nicht beabsichtigte oder noch gar nicht in der Lage war.

Überhaupt stellen wir uns wohl auf einen falschen Standpunkt, wenn wir bei der Wertschätzung dieser Arbeiten zu ausschließlich die streng und systematisch geschulte Kunst des eigentlichen Hellas ins Auge fassen, die gerade in der Plastik ihre höchsten Triumphe feierte. Um gerechter zu urteilen, blicken wir einmal nach einer gerade entgegengesetzten Richtung. Vielleicht das hervorragendste Werk von spezifisch etruskischem Charakter ist der Caeretaner Terrakottasarkophag mit der lebensgroßen Gruppe eines auf dem Bett gelagerten Ehepaares (Mon. dell' Inst. VI 59). Er gehört einer streng archaischen Kunstperiode an, und doch übt er eine bis zur Illusion gehende Wirkung auf den Beschauer aus. Als er noch im Museum Campana in einem als Grabkammer hergerichteten Raume aufgestellt war, konnte ich es öfter beobachten, wie der Besucher beim Eintreten stutzte, als solle er erst um Erlaubnis bitten, den häuslichen Frieden des im Hintergrunde ruhenden Ehepaars durch seine Gegenwart stören zu dürfen. Diese Wirkung beruht auf einem ausgesprochenen Sinne des Künstlers für Beobachtung der individuellen Züge des Lebens. Wir glauben etwas Wirkliches in voller Natürlichkeit vor uns zu sehen und vergessen darüber, daß in dem vollendeten Kunstwerke noch manche andere spezifisch künstlerisch-stilistische Forderung Befriedigung erheischt. Es stört uns nicht, daß wir uns z. B. von dem Körper der Frau, soweit er durch das Gewand bedeckt ist, kaum einen klaren Begriff zu machen vermögen: ist dies doch oft genug auch in der Wirklichkeit der Fall! Daß wir es aber hier nicht mit einer bloß individuellen Leistung zu tun haben, können uns später-etruskische Arbeiten lehren, wie z. B. die Gruppen von Ehepaaren auf zwei vulcentischen Sarkophagen (Mon. dell' Inst. VIII 20) [Kl. Schriften I S. 217, Abb. 53]. Sie sind von geringerer Arbeit, aber aus demselben Geiste nüchterner Naturbetrachtung erwachsen. Nichts verrät hier einen höheren idealen Schwung; und doch entbehren selbst diese Gruppen nicht eines gewissen poetischen Reizes, insoweit wenigstens, als überhaupt von einer Poesie des Philisteriums zu reden gestattet sein möchte. Fassen wir diesen besonderen Charakter der etruskischen Kunst scharf ins Auge, so werden wir uns der Wahrnehmung nicht entziehen können, daß manche Eigentümlichkeit der olympischen Skulpturen in verwandten Grundanschauungen ihre Erklärung findet. Für die Gestalten der Ortsgottheiten gibt es im Hinblick auf den Mangel an Verständnis und Stilisierung der Körperformen und Gewandung, wie auf die künstlerisch unentwickelte Natürlichkeit der ganzen Lage kaum eine passendere Parallele, als die Gestalten der Caeretaner Gruppe. Aber auch in den Köpfen begegnen wir trotz der Verschiedenheit in der Stufe der stilistischen Entwickelung dem gleichen Streben nach individueller Lebendigkeit ohne tieferes Eingehen auf geistigen Ausdruck. Natürlich wird niemand verkennen, daß neben dieser Verwandtschaft den olympischen Skulpturen noch ein Stück griechischen Geistes innewohnt, welches den Etruskern stets fremd geblieben

ist. Letztere verharrten in ihrer Einseitigkeit; in Griechenland war diese besondere Richtung nur eine unter mehreren, und was in ihr von gesunden und brauchbaren Elementen vorhanden war, brauchte sich nur der strenger schulmäßig durchgebildeten Plastik zu assimilieren, um diese selbst wieder auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erheben.

Werfen wir nach diesen Betrachtungen noch einen Blick auf die Gesamtkomposition der beiden Giebeldarstellungen, so tritt hier allerdings ein bestimmter Gegensatz hervor, der indessen in erster Linie durchaus von dem Belieben der beiden Künstler unabhängig und mehr prinzipieller als individueller Natur ist. Auch in neuerer Zeit, an der Walhalla bei Regensburg, hat man schwerlich auf Grund historisch-theoretischer Erwägungen, sondern geleitet von einem innerlichen, tief im Menschen begründeten Kunstgefühl den vorderen Giebel mit einer ruhigen Huldigungsszene, den hinteren mit einer lebendig bewegten Schlachtengruppe geschmückt. Bei dem gleichen Gegensatze in Olympia verlangte natürlich der Kentaurenkampf eine andere Behandlung als die Vorbereitung zum Wagenrennen. Ziehen wir also dasjenige ab, was durch die Besonderheit der den beiden Künstlern gegebenen Aufgaben bedingt war, so werden die noch übrigbleibenden Verschiedenheiten im ganzen wie im besonderen uns nicht nötigen, einen prinzipiellen Gegensatz der Künstler oder ihrer Schule anzunehmen; es genügt vielmehr zu ihrer Erklärung die Verschiedenheit der Individualität. Mag der Künstler der Westgruppe mit frischerem, lebendigerem Geiste begabt gewesen sein, mag er uns zuweilen durch die Kühnheit seiner Konzeptionen überraschen, so weisen doch diese keineswegs auf ein wesentlich tieferes künstlerisches Verständnis hin: wie schon oben angedeutet, glauben wir der Gruppe XIV [III 32] anzufühlen, daß ihre Komposition weniger aus einer gegenseitigen geistigen Durchdringung der Forderungen des Gegenstandes und des gegebenen Raumes, als unter dem Drucke der letzteren entstanden ist. Auch sonst ist in der Linienführung jene unbefangene „Natürlichkeit“ der Motive keineswegs einem bewußten Systeme der Eurythmie untergeordnet, welches doch die weit strengeren und herberen Aigineten bereits beherrscht. Haben wir nun auch im einzelnen eine Reihe von Fortschritten und Verfeinerungen nachgewiesen, so genügen diese doch nur, um ein Verhältnis zu konstatieren, welches dem der beiden aiginetischen Giebelgruppen durchaus analog ist. Dort lassen sich zwei Individualitäten unterscheiden, von denen die eine in sich fertiger und abgerundeter erscheint, die andere augenscheinlich jüngere prinzipiell weiter fortgeschritten, aber noch nicht zu ebenso harmonischer Verarbeitung aller neuen Elemente gelangt ist. Gerade ebenso begegneten wir im Westgiebel von Olympia allerlei Neuerungen, welche über die Vortragsweise des Ostgiebels hinausgehen, ohne jedoch dieselbe von Grund aus umzugestalten und ohne in sich einen bestimmten Abschluß gefunden zu haben. Auch hier werden wir auf einen Künstler in jüngeren Jahren schließen dürfen, der bei allem fortschrittlichen Streben sich doch noch nicht aus den Banden der Anschauungen zu befreien vermag, in denen er ursprünglich aufgewachsen war.

Wie stellt sich jetzt das Bild des Künstlers, das wir aus seinen Werken gewonnen haben, zu demjenigen, welches wir uns früher aus anderweitigen Quellen von ihm entworfen hatten? Wir waren gewohnt, den Alkamenes als den bedeutendsten unter den Schülern des Phidias zu betrachten; und

wurde es auch nicht ausdrücklich ausgesprochen, so lebte man wohl ziemlich allgemein in der Vorstellung, daß an den Skulpturen des Parthenon, die wegen ihres Umfanges nicht sämtlich von der Hand des Meisters, sondern unter seiner Leitung ausgeführt sein konnten, gerade Alkamenes besonders beteiligt gewesen sein möge. Man mußte also erwarten, daß die Skulpturen des Westgiebels in Olympia, von denen man annahm, daß sie später als der Parthenon und ebenfalls unter der Aufsicht des Phidias entstanden seien, gerade mit den Giebelgruppen des Parthenon die nächste Verwandtschaft zeigen würden. Diese Erwartung ist gründlich getäuscht worden. Die Skulpturen des Alkamenes entfernen sich in demselben Maße, in welchem sie sich denen des Paionios als verwandt erweisen, von einer Verwandtschaft mit den Giebelstatuen des Parthenon. Hoffentlich wird die Zeit nicht entfernt sein, in welcher jeder Archäologe hiervon ebenso überzeugt sein wird, wie der Philologe etwa davon, daß Herodot nicht nach Thukydides und nicht als dessen Schüler geschrieben hat. Aber wie ist ein solcher Widerspruch zwischen unseren neuen Anschauungen und unseren bisherigen Ansichten zu lösen?

Unser Wissen, und nicht am wenigsten unser Wissen auf dem Gebiete der griechischen Kunstgeschichte ist Stückwerk. Trotzdem versuchen wir, und wir haben nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zu versuchen, aus diesem Stückwerk ein Ganzes herzustellen. Nur sollen wir uns dabei stets gegenwärtig halten, daß alle unsere Kombinationen überhaupt nur auf so lange Geltung beanspruchen dürfen, als das Material, mit dem wir operieren, das gleiche bleibt. Treten neue, bisher ungekannte Faktoren hinzu, so bedarf es erneuter Prüfung des gesamten Materials. Hierbei wird es sich zuweilen herausstellen, daß das Neue unser bisheriges Wissen nur bestätigt oder erweitert. Dies war z. B. der Fall bei den Skulpturen des Paionios, die mir nur eine Bestätigung und eine vollere Anschauung dessen boten, was ich für mich in den Grundlagen bereits aus anderen Quellen über den Charakter der nordgriechischen Kunst festgestellt hatte. Anders verhielt es sich mit den Skulpturen des Alkamenes: hier gestehe ich offen, daß ich anfangs ihnen ratlos gegenüber stand; und wenn bisher eigentlich von keiner Seite ein bestimmtes Urteil über ihren Stil ausgesprochen worden ist, so darf wohl daraus geschlossen werden, daß die Ratlosigkeit bis jetzt eine ziemlich allgemeine ist. Hier gilt es also, zunächst einmal alles, was wir bisher über Alkamenes zu wissen geglaubt haben, völlig zu vergessen und die Untersuchung unserer Quellen ganz von vorn anzufangen. Wie schwer es aber ist, mit alten Vorurteilen völlig zu brechen, kann ein Beispiel lehren, das mit unserer Hauptfrage zwar nicht ganz direkt zusammenhängt, aber doch dienen kann, uns den Boden zu bereiten, auf dem sich die Untersuchung über Alkamenes im weiteren Umfange zu bewegen hat.

Noch durch die neueste Literatur schleicht der Irrtum (ich bekenne selbst, daß ich mich von demselben nicht frei erhalten habe), daß Phidias Ol. 87,1 [432 v. Chr.] gestorben sei, obwohl Sauppe bereits vor elf Jahren (Nachrichten der Götting. Ges. 1867 S. 173 ff.) in überzeugendster Weise nachgewiesen hat, daß diese Annahme auf einem Mißverständnisse, einer falschen Interpunktion beruht. In dem bekannten Scholion zu Aristophanes*)

*) Frieden 605: *Φιλόχορος ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι· καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνᾶς ἐστάθη εἰς τὸν νεὼν τὸν μέγαν, ἔχον χρυσίου σταθμὸν ταλάντων*

liegen nämlich zwei Exzerpte des Philochoros vor: das eine *ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος* (Ol. 85,3 = 438 v. Chr.) handelt von der Parthenos und von des Phidias Schicksal bis zu seinem Tode und schließt mit den Worten *ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων*, während das zweite *ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος* (Ol. 87,1 = 432 v. Chr.) von den Verhältnissen in Megara spricht, die mit dem Beginne des peloponnesischen Krieges zusammenhängen. Äußere Umstände, wie z. B. daß Overbeck in den Schriftquellen (620), obwohl er Sauppe zitiert, doch das Scholion nach der älteren fehlerhaften Interpunktion (nach *ἕβδομος*) und nicht vollständig abdruckt, mögen der allgemeineren Verbreitung der richtigen Auffassung hinderlich gewesen sein, vielleicht aber auch der Umstand, daß Sauppe selbst aus seiner Entdeckung nicht alle die Konsequenzen gezogen hat, die er nach meiner Ansicht hätte ziehen sollen, und daß dadurch bis heute eine große Unklarheit in der Beurteilung des weiteren Zusammenhanges der in dem Scholion berührten Tatsachen geblieben ist. Es scheint nicht überflüssig, hier näher auf das Einzelne einzugehen.

Was zuerst Philochoros anlangt, so will Curtius (Arch. Zeit. 1877 S. 134 ff.) behaupten, daß nur die Worte über die Aufstellung der Parthenos bis *Φειδίου δὲ ποιήσαντος* aus diesem Autor wörtlich entlehnt seien. Die ganze Fassung der angehängten Lebensnotizen über Phidias sei „der Art, daß wir aus dem knappen Urkundenstil des Annalisten auf einmal in eine andere laxere Art literarischer Mitteilung, in den Ton der Randglossen hineingeraten. — Die deutliche Fuge zwischen beiden Stilarten erkenne ich dort, wo es nach *Π. ἐπιστατοῦντος, Φ. δὲ ποιήσαντος* weiter heißt: *Φ. δὲ ὁ ποιήσας, δόξας* usw. Die matte Wiederholung des *ποιήσας* wäre, wenn ein attischer Autor das Ganze geschrieben hätte, unerträglich“. Soweit sich nach den wörtlichen Zitaten aus Philochoros urteilen läßt, möchte man im Gegenteil behaupten, daß sie echt philochoreisch sei und ganz dem notariell beurkundenden Stil entspreche, durch den Philochoros bei seinen Aufzeichnungen jedes Mißverständnis möglichst auszuschließen bestrebt ist. So z. B. fr. 144 Muell.: *Ὕστερον δὲ εἰσηγγέλθησαν πολλοὶ πολιτῶν, ἐν οἷς καὶ Δημήτριος ὁ Φαληρεύς. Τῶν δὲ εἰσαγγελθέντων τοὺς μὲν . . . τοὺς δὲ ἀπέλυσαν . . .*; fr. 159: *καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πίνειν, καὶ διηγωνισμένοις ὅτ' ἐξεπορεύοντο, ἐνέχεον παλιν . . .*; fr. 79[b]: *προχειροτονεῖ μὲν ὁ δῆμος πρὸ τῆς η' πρυτανείας εἰ δοκεῖ τὸ ὄστρακον εἰσφέρειν· ὅτε δὲ δοκεῖ . . .*; vgl. 158; 135 sb. fin., sowie das dreifache *Ἀθηναίων . . . παρ' Ἀθηναίοις . . . Ἀθηναῖοι* in unserem Scholion. Ja vielleicht können wir uns von einer großen Verlegenheit befreien, wenn wir im weiteren Wortlaute eine ähnliche Wiederholung erst wieder einführen. Es heißt jetzt: *καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα . . . λέγεται· τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων.* Hier sind bekanntlich die letzten beiden Worte den schwersten Bedenken unterworfen. Wie nun, wenn das Wort *Ἠλείων* durch Versetzung

---

μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος· καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας, δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντα τὸν εἰς τὰς φολίδας, ἐκρίθη· καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων (·) *ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος* [·] *περὶ Μεγαρέων εἰπών, ὅτι καὶ αὐτοὶ κατεβόων Ἀθηναίων παρὰ Λακεδαιμονίοις, ἀδίκως λέγοντες εἴργεσθαι ἀγορᾶς καὶ λιμένων τῶν παρ' Ἀθηναίοις· οἱ γὰρ Ἀθηναῖοι ταῦτα ἐψηφίσαντο Περικλέους εἰπόντος, τὴν γῆν αὐτοὺς αἰτιώμενοι τὴν ἱερὰν τοῖς θεοῖς ἐπεργάζεσθαι.*

an eine falsche Stelle geraten und bei diesem Anlaß mit einer falschen Präposition verbunden worden wäre? Danach wäre es vielleicht nicht zu gewagt anzunehmen, daß (unter Streichung der beiden letzten Worte) Philochoros geschrieben habe: *καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι παρὰ τῶν Ἠλείων τὸ ἄγαλμα* ...., wie in der teilweisen Wiederholung und Umschreibung des Zitates in dem zweiten aus verschiedenen Notizen zusammengeschweißten Scholion wirklich geschrieben steht.

Weiter findet Curtius „die Formulierung des dem Meister vorgeworfenen Verbrechens und des Prozeßganges für einen Autor wie Philochoros viel zu ungenau und oberflächlich". Wenn aber der Prozeß selbst etwas Unklares hatte, wenn er durch die Flucht des Phidias unterbrochen oder durch eine Art Kontumazialverfahren zu Ende geführt und dabei eine Schuld wenigstens moralisch nicht begründet wurde, können wir uns da wundern, wenn in einer kurzen summarischen Erwähnung nicht volle Klarheit herrscht? Am aller anstößigsten aber soll der Ausdruck *λέγεται* bei Gelegenheit der Tätigkeit in Olympia sein, die doch allgemein und genau bekannt gewesen sei. Grammatisch indessen gehört *λέγεται* nicht nur zu *ἐργολαβῆσαι*, sondern auch zu den folgenden Worten: *τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν*, und dem Sinne nach vielleicht noch enger zu diesen, als zu den vorhergehenden, so daß wir nicht streng wörtlich, aber dem Sinne entsprechend etwa übersetzen dürfen: „er floh nach Elis und (dort) soll er (bald) nach Vollendung der von ihm in Akkord genommenen Zeusstatue gestorben sein." Nach dieser Auffassung also dem Philochoros den ganzen Passus abzusprechen, liegt gewiß kein Grund vor.

Durch die Erwähnung des Todes des Phidias ist es nun aber klar, daß Philochoros bei seinem Bericht sich nicht auf das Jahr des Archontats des Theodoros beschränkt, sondern in der Erzählung vorgreift. Er benutzt nur den Anlaß der Aufstellung des glänzendsten Götterbildes in Athen, um über die Schicksale des Künstlers desselben kurze Nachricht zu geben, wozu sich ihm später keine passende Gelegenheit geboten hätte. Hiernach ist aber auch nicht mehr notwendig anzunehmen, daß Philochoros sagen wolle, der Prozeß gegen Phidias sei unmittelbar nach der Aufstellung der Statue eingeleitet worden. Wenigstens spricht er dies nicht ausdrücklich aus; nur der Scholiast nimmt es an, um darauf hin seine Kritik an Aristophanes zu üben, daß dieser ein sieben Jahre zurückliegendes Ereignis mit dem Beginne des peloponnesischen Krieges in direkten ursächlichen Zusammenhang bringe. An sich ist es ohne Zweifel weniger wahrscheinlich, daß man sofort nach Aufstellung eines gewiß in der ersten Zeit enthusiastisch gefeierten Werkes den Künstler mit hämischem Neide verfolgt habe; als daß dieses nach einiger Zeit der Abkühlung und, was hier noch wichtiger ist, nach inzwischen eingetretener Verschiebung der politischen Parteiverhältnisse geschehen sei. Darauf deutet auch die Verbindung mit ähnlichen Erzählungen über Aspasia und Anaxagoras. Man mag das alles Stadtklatsch nennen. Aber wir haben hier gar nicht zu untersuchen, ob derselbe mehr oder weniger Glauben verdiene, als etwa die Erzählungen über Weiberintrigen, welche den Krieg von 1870 veranlaßt haben sollen: genug, daß ein solcher Klatsch existierte; und für die Existenz desselben, für nichts mehr, dürfen wir wohl Aristophanes als vollgültigen Zeugen anerkennen. Wenn dieser aber den Prozeß mit dem megarischen Psephisma in eine, sei es nun falsche oder richtige Verbindung

brachte, so wird derselbe eben nicht lange vor dem letzteren stattgefunden haben. Phidias hatte demnach erst gegen Ol. 87,1 [432 v. Chr.], die angebliche Zeit seines Todes, Athen verlassen und konnte von da an noch recht wohl 6—10 Jahre gelebt haben, solange als zur Ausführung des Zeusbildes nötig war. Jedenfalls bleibt, nachdem Ol. 87,1 als Todesjahr beseitigt ist, für die Ausdehnung seines Lebens ein weiterer Spielraum.

Nach dieser Abschweifung haben wir jetzt das Verhältnis des Phidias, welcher das Tempelbid in Olympia verfertigte, zu Paionios und Alkamenes, den Künstlern der Giebelgruppen, zu untersuchen. Über Paionios habe ich nichts Neues zu bemerken: wer fortfahren will, ihn Schüler des Phidias zu nennen, mag dies vor seinem philologischen Gewissen verantworten; in den Nachrichten der Alten steht davon kein Wort. Aber auch, daß Alkamenes auf Verwendung oder gewissermaßen im Auftrage des Phidias die Gruppe des Westgiebels ausgeführt habe, ist eine durchaus nicht positiv zu begründende Annahme. Philochoros sagt von Phidias nur: *ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διός*, nichts weiter, nichts was etwa an die Schilderung Plutarchs (Pericl. 13) von der Tätigkeit des Phidias in Athen erinnerte: *πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ (Περικλεῖ) Φειδίας κ. τ. λ.* Und während wir hören, daß Panainos *συνεργολάβος* des Phidias (Strabo VIII 353), daß Kolotes sein Gehilfe bei Ausführung des Zeusbildes war (Plin. 34, 87; 35, 54), nennt Pausanias die Westgruppe ein Werk *Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων*. Würde sich Pausanias in dieser Weise ausgedrückt haben, wenn er Kenntnis gehabt hätte, daß Alkamenes bei dieser Arbeit in bestimmter Beziehung zu Phidias gestanden? Würde er diese Ausdrücke auch nur gewählt haben, wenn er der Ansicht gewesen wäre, die wir heute mit dogmatischer Zuversicht auszusprechen pflegen, daß nämlich Alkamenes der hervorragendste Schüler des Phidias gewesen? Nirgends, weder hier noch an einer anderen Stelle nennt Pausanias den Alkamenes Schüler des Phidias. Seine Worte deuten weit eher auf eine Art Nebenbuhlerschaft hin; und wirklich führt Plinius an der einen Stelle (34, 49) den Alkamenes geradezu unter den aemuli des Phidias an. Tzetzes aber (Chil. VIII 340 sqq.) berichtet von einem förmlichen Wettstreite der beiden Künstler, in welchem Alkamenes wegen Nichtbeachtung optischer Gesetze unterlag. Sollten ihm diese so ganz unbekannt geblieben sein, wenn er vor der Zeit des Wettstreites die Schule des Phidias durchgemacht hätte? Allerdings wird er von Plinius zweimal (34, 72; 36, 16) Schüler des Phidias genannt. Es soll dieser Angabe nicht widersprochen werden; ihre Erklärung wird sie später finden.

Derselbe Plinius ist auch der einzige, welcher den Alkamenes einmal ausdrücklich Athener nennt und bei Gelegenheit eines Wettstreites zwischen Alkamenes und Agorakritos den ersteren als einheimischen Künstler dem fremden Parier gegenüberstellt. Das lautet sehr bestimmt. Aber auch Mikon, der Maler und Bildhauer, ist als Athener bestimmt beglaubigt, und doch bedient er sich in der Inschrift der olympischen Statue des Kallias, welcher Ol. 77 [472 v. Chr.] siegte, des ionischen Alphabets. Darüber bemerkt Schubring (Arch. Zeit. 1877 p. 69)*): „Auch Fränkel sieht sich zu der Annahme genötigt, daß Mikon von Geburt ein Ionier war und erst später in

*) [Vgl. auch Olympia, Ergebn. V, Nr. 146.]

Athen ansässig geworden ist. Mikon erlangte also das athenische Bürgerrecht und bewahrte doch die Buchstaben seiner Jugend." Wahrscheinlich noch etwas mehr: als eng mit Polygnot verbundener Künstler wird er nicht nur die Buchstaben, sondern die ganze Kunstweise aus seiner Heimat, etwa einer athenischen Kolonie im Norden, mit nach Athen gebracht haben. Wie nun, wenn sich etwas Ähnliches für Alkamenes nachweisen ließe? Nach Tzetzes war Alkamenes *γένοι νησιώτης*, und bei Suidas lesen wir, wenn auch Alkamenes nicht ausdrücklich als der bekannte Künstler, doch als ein bekannter Mann bezeichnet wird: *Ἀλκαμένης· ὄνομα κύριον· ὁ Λήμνιος*. Das ist keine neue und etwa dadurch verdächtige Weisheit: um nicht meine eigene Künstlergeschichte zu zitieren, so lesen wir schon in O. Müllers Handbuch (§ 112): „Alkamenes von Athen, Kleruch in Lemnos", wofür jetzt wohl auch gesagt werden darf: attischer Kleruch aus Lemnos.

Nach dieser kritischen Prüfung der einzelnen Angaben versuchen wir jetzt ein Gesamtbild von dem Lebensgange des Alkamenes zu entwerfen, welches natürlich nur nach Maßgabe der vorhandenen Quellen auf Wahrscheinlichkeit Anspruch machen kann: Alkamenes war Lemnier von Geburt, aber wahrscheinlich Athener von Geblüt. Seine Jugend mag er in den Kunstanschauungen seiner (im weiteren Sinne) nordgriechischen Heimat zugebracht haben und noch jung, aber doch schon als selbständiger Künstler etwa gleichzeitig mit Paionios nach Olympia gegangen sein, wo er die Westgiebelgruppe um Ol. 84—85 [um 440 v. Chr.] ausführte: an eine frühere Zeit ist nicht wohl zu denken, da er noch Ol. 94.2 [403 v. Chr.] am Leben und tätig war. Erst von dort scheint er sich in sein Stammland Attika begeben und im Wettstreit mit Phidias erfahren zu haben, wie sehr sich in der letzten Zeit und durch den persönlichen Einfluß des Phidias die attische Kunst über die aller anderen Schulen erhoben hatte. Besiegt, aber in richtiger Erkenntnis der geistigen Überlegenheit des Siegers beugte er sich der Autorität desselben und wurde nochmals Schüler, aber Schüler eines Phidias. So eilte im Anfang des XVI. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern, die nach heutiger Ausdrucksweise ihre akademischen Studien schon kürzere oder längere Zeit hinter sich hatten, zu Raffael nach Rom: da kamen aus der Bologneser Schule Timoteo della Vite, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, aus der Ferrareser Garofalo, aus der Mailänder Cesare da Sesto und Gaudenzio Ferrari, ja aus Deutschland und den Niederlanden G. Pens und Cocxie. Raffael selbst aber überragte bereits alle seine Genossen in der umbrischen Schule, ehe er noch in Florenz durch die Anschauungen der Werke eines Lionardo und Michelangelo diejenigen Anregungen erhielt, welche ihn auch über diese Nebenbuhler erheben sollten. Für die besondere Art der Entwickelung des Alkamenes endlich bietet vielleicht eine noch schlagendere Parallele das Beispiel des Sebastian del Piombo: seine Fresken in den Lünetten eines Saales der Farnesina zu Rom zeigen bei ausgezeichneter koloristischer Begabung so entschiedene Mängel künstlerischer Durchbildung in Zeichnung und Komposition, daß wir dadurch lebhaft an die verschiedenen Schwächen der malerischen Plastik des Alkamenes erinnert werden. Wie sich nun Sebastian durch den Einfluß des Michelangelo zu hoher Vortrefflichkeit entwickelte, so erhielt Alkamenes erst durch Phidias diejenige gründliche künstlerische Durchbildung, welche ihm bei der Nachwelt den Ruhm der ersten Stellung nächst seinem Meister eintrug. Athen scheint von da an sein

Wohnsitz geblieben zu sein, etwa mit Ausnahme der Zeit der dreißig Tyrannen, an deren Vertreibung sich die letzte Erwähnung eines seiner Werke knüpft. Seine Stellung aber mußte sich um so mehr zu einer einflußreichen gestalten, als wenige Jahre nach seiner Ankunft Phidias aus Athen zu fliehen genötigt wurde. Diese Flucht, durch welche sich den Eleern die Möglichkeit eröffnete, den Künstler für sich zu gewinnen, hat wahrscheinlich bei ihnen erst den Gedanken angeregt, den im übrigen bereits vollendeten Tempel mit einer chryselephantinen Statue zu schmücken, welche den Ruhm der Parthenos nicht nur erreichen, sondern übertreffen sollte.

Bei diesen Aufstellungen ist keines der Zeugnisse des Altertums verworfen oder beiseite gesetzt worden. Alle haben sich ungezwungen in den Zusammenhang einreihen lassen. Mit den Ergebnissen der literarischen Forschung aber stehen die Resultate der künstlerischen Analyse im besten Einklange. Wir dürfen jetzt von einer Vergleichung mit den Skulpturen des Parthenon vollkommen absehen. Alkamenes entstammt derselben Kunstprovinz wie Paionios; nur ist er der Jüngere und geistig Begabtere, dem nach diesen Arbeiten seiner Jugend noch eine bedeutendere Zukunft bevorstand.

Von den Metopen sind im verflossenen Jahre nur zwei größere Bruchstücke gefunden worden: ein männlicher Torso (Iolaos?) von der hinteren und eine Athene von der vorderen Seite des Tempels.*) Wenn nicht bloß der Zufall die Photographien derselben auf einer Tafel (XXVI) vereinigt hat, so bekenne ich, dem Veranstalter dieser Zusammenstellung zu besonderem Danke verpflichtet zu sein. Formal-stilistische Analysen eines Kunstwerkes, bei denen man sich nicht auf Grammatik und Lexikon berufen kann, lassen sich allerdings leicht als auf subjektiver Anschauung beruhend verdächtigen und damit abweisen. Dem Objektiv des photographischen Apparates wird indessen niemand den Vorwurf der Subjektivität machen dürfen. Und so vermag ich mich für die von mir behauptete Stilverschiedenheit zwischen den Metopen der Vorder- und der Rückseite auf kein besseres Zeugnis zu berufen, als auf die unmittelbare Nebeneinanderstellung dieser beiden Fragmente. Nur um weiteren Mißverständnissen vorzubeugen, habe ich eine kurze Bemerkung hinzuzufügen. Ich glaubte die Metopen der Westseite dem Paionios beilegen zu müssen, solange ich ihn allein als Nordgriechen am Tempel beschäftigt erachtete. Seitdem auch Alkamenes als ein solcher erkannt ist, sind natürlich auch von seiner Seite Ansprüche auf eine Beteiligung an den Metopen nicht ausgeschlossen. Ob sich bestimmte Gründe dafür beibringen lassen, mag für jetzt unerörtert bleiben. Vorläufig mögen wir uns begnügen, die Westmetopen der nordgriechischen Kunstart im allgemeinen zuzuweisen.

Schließlich mag es gestattet sein, noch einmal auf Paionios zurückzukommen. Der Annahme, daß er die Giebelgruppe etwa gleichzeitig mit Alkamenes gearbeitet, steht durchaus nichts entgegen. Daß wir aber auch

*) [Herakles der Stymphalidenmetope III 36, 3 und Athena der Augeiasmetope III 43, 12.]

volle Freiheit haben, die Nike ihrem Kunststile entsprechend später anzusetzen, wird eine nochmalige Betrachtung ihrer Inschrift lehren, deren erste Hälfte bekanntlich so lautet:

Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.

Wenn Pausanias die Behauptung der Messenier, es seien unter den ungenannten Feinden die bei Sphakteria gefangenen Lakedämonier zu verstehen, in Zweifel zog, so mußte er dafür bestimmte Gründe haben. Ihre Erzählung, daß sie aus Furcht vor den Lakedämoniern nicht gewagt, deren Namen in die Inschrift zu setzen, lautet ganz so, als ob sie in Ermangelung genauerer Kunde dem Fehlen des Namens ihren Ursprung verdanke. Haben sich doch in einer mindestens nicht jüngeren Zeit, in der Zeit der Höhe spartanischer Macht, die Bewohner der kleinen argivischen Ortschaft Methana nicht gescheut, auf eine nach Olympia geweihte Speerspitze die Inschrift zu setzen: *Μεθάνιοι ἀπὸ Λακεδαιμονίων.* Freilich nennt E. Curtius (Arch. Zeit. 1877 S. 182) diese Inschrift „ein merkwürdiges Denkmal aus dem Mikrokosmos peloponnesischer Stadtgeschichten, das Denkmal eines Waffenerfolges, infolgedessen auch die Kleinstädter von Methana sich berechtigt glaubten, ein Zeugnis ihrer Existenz und ihrer Taten in Olympia zu deponieren, das zu klein und bescheiden war, um die Eifersucht Spartas zu reizen". Sind die letzten Worte nicht geradezu das Gegenbild zu der Erzählung der Messenier, wie ausdrücklich geschrieben, um zu zeigen, auf welche Weise von alters her bis auf unsere Tage derartige Sagen entstehen? nämlich um gewisse wirkliche oder vermeintliche Schwierigkeiten zu beseitigen. Das Fehlen des Namens der Feinde in der Inschrift der Messenier läßt eine weit einfachere Erklärung zu. Es sind nämlich gerade von denen, welche dasselbe ungewöhnlich nennen, mehrere Beispiele für eine solche Auslassung nachgewiesen worden. Hier genügt ein einziges: Pausanias (V 23, 7) teilt die Inschrift eines Weihgeschenkes der Kleitorier, eines kolossalen Zeusbildes, mit:

Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῷ δεκάταν ἀνέθηκαν
πολλᾶν ἐκ πολίων χερσὶ βιασάμενοι.

Im Gegensatz zu Weihgeschenken, die wegen eines einzigen glänzenden Erfolges aufgestellt worden, handelt es sich hier um ein Kollektivweihgeschenk für eine größere Zahl kleinerer Erfolge. Dem *πολλᾶν ἐκ πολίων* entspricht in der Inschrift der Messenier das *ἀπὸ τῶμ πολεμίων.* Die Messenier waren während der Zeit ihres Exils in mannigfache Fehden verwickelt. Eine ganze Reihe hat Schubring (Arch. Zeit. 1877 S. 59) angeführt. Manche unbedeutendere, die außer Zusammenhang mit allgemeineren politischen Verhältnissen standen, mögen uns unbekannt geblieben sein. Man sammelte den Zehnten auf, um nicht wie die Methanier eine einzelne Lanzenspitze oder dergleichen zu weihen, sondern um durch ein in die Augen fallendes Kunstwerk, sozusagen, seine Existenz in glänzender Weise zu dokumentieren. Wollte man nun in der Inschrift nicht eine Reihe von Namen ohne Zusammenhang anführen, so blieb bloß die allgemeine Bezeichnung als Kriegsbeute übrig. Damit aber war den späteren Geschlechtern ein Feld für ihre Vermutungen eröffnet. Wir jedoch brauchen weder den Messeniern, noch dem Pausanias

Glauben zu schenken: beide mögen teilweise recht haben, aber erschöpfen nicht die ganze Wahrheit. Allerdings müssen wir darauf verzichten, die Inschrift für eine genauere Zeitbestimmung zu verwerten, was aber auch bei dem Widerspruch des Pausanias gegen die Angabe der Messenier bisher nicht möglich war.

Nordgriechische Skulpturen.*)

(1883.)

Die Hoffnungen, welche sich für die Altertumswissenschaft an die Vereinigung Thessaliens mit dem Königreich Griechenland knüpfen mußten, fangen schnell an, in Erfüllung zu gehen. Schon das erste Heft des vorigen Jahrganges dieser „Mitteilungen" enthielt einige wichtige thessalische Inschriften, und ebendaselbst S. 77—80 gab U. P. Boissevain Kunde von zwei Grabstelen, welche aus Larissa in das Zentralmuseum von Athen versetzt worden sind. Sie erscheinen jetzt in Abbildungen auf Taf. II und III [Abb. 23 und 24], und wenn ich der Aufforderung entspreche, sie mit einigen Erläuterungen zu begleiten, so wird es nicht nötig sein, die Angaben Boissevains über Größe, Material usw. hier zu wiederholen. Auch über die Inschriften, durch welche uns die Namen der dargestellten Personen bekannt werden: Polyxena (vgl. Mitt. VII S. 223) und Hekademos oder wahrscheinlicher Echedemos, habe ich nichts hinzuzufügen. Zur Beschreibung des Jünglings will ich bemerken, daß die Bezeichnung des Attributes in seiner Linken als „zwei spitze Blätter" gewiß mit Recht als fraglich hingestellt wird; es ist wohl kein Zweifel, daß wir zwei Speerspitzen zu erkennen haben, deren Schäfte ursprünglich durch Malerei ergänzt gewesen sein werden. Auch in dem auf Taf. IV [Abb. 19] abgebildeten nordgriechischen Relief verschwindet die plastische Behandlung des Speeres am Oberarme der Gestalt, und der Schwertgriff war vielleicht nicht einmal durch Farbe angegeben. — Zu längeren Erörterungen könnten die übrigen Attribute, der Granatapfel in der Hand der Frau, der Hahn (oder die Henne?) in der Hand des



23. Grabstele der Polyxena. Aus Larissa. Athen, Nationalmuseum Nr. 733. (Mitt. d. Athen. Inst.)

*) Mitteilungen des Archäol. Instituts, Athen. Abteilung VIII, 1883, S. 81—100 Taf. 2—7.

Jünglings Anlaß geben: Attribute, die z. B. auf dem Harpyienmonument und den bekannten spartanischen Reliefs offenbar in sepulkraler Bedeutung wiederkehren. Doch würden sie eine umfassende systematische Behandlung nötig machen und von der nächsten Aufgabe abführen, welche darauf gerichtet sein muß, diesen Skulpturen in stilistischer und kunstgeschichtlicher Beziehung eine bestimmte Stellung anzuweisen.

Die beiden Stelen bilden zwar nicht Seitenstücke, ergänzen sich aber für unsere Betrachtung vortrefflich als Darstellungen einer männlichen und einer weiblichen Gestalt aus der Wirklichkeit, welche beide mit mäßigem künstlerischen Aufwande für die gleiche Bestimmung an einem und demselben Orte und so ziemlich zu gleicher Zeit ausgeführt sind: an beiden sind noch die Reste des Archaismus deutlich erkennbar, sei es in der Strenge der Formengebung, sei es in der Stellung der Füße oder der noch des geistigen Ausdruckes entbehrenden Bildung des Auges.



24. Grabstele des Vekedamos. Aus Larissa. Athen, Nationalmuseum Nr. 734. (Mitt. d. Athen. Inst.)

Gehen wir von dem allgemeinen Ausdrucke aus, so haben beide Gestalten etwas Schmuckloses, ja Kunstloses und im einzelnen wenig Entwickeltes. Am stärksten tritt dieser Charakter in den Beinen des Jünglings hervor, die, auch abgesehen von dem platten Aufsetzen beider Füße auf den Boden, in Zeichnung und Modellierung jeder feineren Durchbildung entbehren und in ihrem fast rohen Zuschnitt einen ziemlich hölzernen Eindruck machen. Kaum besser sind die Arme, allerdings gerundeter in der Form und an den freilich zu lang geratenen Händen durch die Finger reicher gegliedert, während an den Füßen die Zehen nicht einmal angedeutet sind. Aber gerade hier verrät sich in der Laxheit der Behandlung der Mangel an Verständnis der einzelnen Formen. Sonst ist der Körper fast ganz durch die Kleidung bedeckt oder vielleicht noch richtiger: zugedeckt, so daß z. B. die Form des linken Oberarmes sich nicht in bemerkbarer Weise von der Brust loslöst. Nur der Umriß der rechten Hüfte wird sichtbar, aber man möchte fast sagen, um das geringe Körperverständnis des Künstlers nur noch deutlicher zu verraten: denn im Profil gebildet bleibt sie von der Dreiviertelwendung des Oberkörpers nach vorn ganz unberührt. — Bei der weiblichen Gestalt ist die Profilstellung besser gewahrt; aber auch hier fehlt dem Künstler die klare Vorstellung von dem richtigen Zusammenhange des rechten Schenkels mit dem Leibe; und in der Zeichnung und Modellierung der Arme und Beine treten dieselben Mängel wie an der Jünglingsfigur hervor, mögen auch an der einen die Füße etwas zu kurz, an der anderen zu lang geraten sein.

Nicht günstiger läßt sich über die Gewandung urteilen. Wo dieselbe, wie an der weiblichen Gestalt, im wesentlichen noch einen archaischen Charakter trägt, kann es natürlich nicht auffallen, wenn die Falten noch nicht in die richtige Beziehung zu den Formen des Körpers gebracht sind. Aber während anderwärts auch innerhalb der Grenzen des Archaismus sich an den Rändern der sorgfältig gefalteten Gewänder ein gewisser Sinn für saubere Zierlichkeit, ja Eleganz zu verraten pflegt, entbehrt hier die über die Schenkel laufende untere Begrenzung des Diploidion jeder Feinheit; die über den rechten Arm fallenden Falten hängen hölzern steif herab und der Schleier ist in einfacher Fläche ohne alle Falten über den Kopf gezogen. — An dem Jüngling ist zwar der Faltenwurf freier behandelt, aber auch hier läßt namentlich der Rand der über den linken Arm herabfallenden Chlamys ein feineres künstlerisches Empfinden stark vermissen.

Das Haar ist bei dem Jüngling in einer schlichten und schmucklosen ungegliederten Masse, bei der weiblichen Gestalt gar nicht plastisch angegeben und war also nur durch die Farbe vom Gesicht unterschieden. In den Gesichtern selbst ist zwar, wie schon bemerkt, von eigentlich geistigem Ausdruck nicht die Rede; doch läßt sich eine gewisse nüchterne Porträtmäßigkeit nicht verkennen, wie sie ohne tieferes Eindringen aus unbefangener Betrachtung der Wirklichkeit sich ergibt.

Ehe wir versuchen, aus diesen einzelnen Beobachtungen ein Gesamtresultat zu ziehen, wird es gut sein, unser Auge noch weiter durch Vergleichung von Werken anderer Kunstrichtungen zu schärfen. Betrachten wir von peloponnesischen Skulpturen das kleine spartanische Flachrelief mit zwei sitzenden Gottheiten (Mitt II Taf. 24) [Br.-Br. 227[b]], welches älter, und die olympische Atlasmetope [Abb. 21], welche jünger sein wird, als die beiden thessalischen Stelen, so beruht ihre Wirkung in erster Linie auf der streng schulmäßigen Behandlung. In dem spartanischen Relief treten die Grundlagen einer besonderen stilistischen Auffassung klar und bei stimmt hervor. In dem Verhältnis der Umrißlinien zu den Flächen waltet ein mathematisch-architektonisches Prinzip. In der Metope sind die Gestalten streng den Forderungen des Reliefs untergeordnet, ja lassen sich nur unter diesem Gesichtspunkte richtig würdigen: der Atlas erscheint, vom Reliefgrunde losgelöst, fast mißgestaltet. Und wie im ganzen, so sind auch im einzelnen alle Formen in Zeichnung und Modellierung von stilistischen Gesetzen abhängig. Nirgends läßt sich dabei der Künstler gehen, sondern wir erkennen überall die Folgen einer strengen künstlerischen Erziehung und Durchbildung, die dem Ganzen, wir dürfen wohl sagen, den Ausdruck stilistischen Adels verleiht.

Einen anderen Charakter tragen attische Werke, wie das fragmentierte Grabrelief bei Schöne (Griech. Rel. 29, 122), die sog. wagenbesteigende Frau und das Hermesfragment, und die fragmentierte Ara mit den Gestalten des Hermes Kriophoros und einer Frau (Ann. d. Inst. 1869 Taf. I K.) [Kavvadias, *Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου* I Nr. 54]. An stilistischer Strenge lassen sie sich mit peloponnesischen Reliefs nicht vergleichen, aber sie verraten mehr inneres Leben, indem keine einzelne Form kalt und leer, sondern jeder Meißelstrich von einem feinen Empfinden durchdrungen erscheint, welches hier nur erst im Keime vorhanden, sich später zu der nur den Attikern erreichbaren Charis entwickelt.

Es wird jetzt keines besonderen Beweises bedürfen, daß der Kunstcharakter der thessalischen Reliefs zu dem stilistischen Adel der peloponnesischen Werke in einem bestimmten Gegensatze steht; es fehlt durchaus die strenge schulmäßige Durchbildung und die bewußte Kenntnis der Formen. Ebenso fehlt aber auch das attische feinere Empfinden, die künstlerisch poetische Stimmung, an deren Stelle vielmehr der Ausdruck prosaischer Nüchternheit getreten ist. Und doch liegt auch darin, gerade in der Unbefangenheit und Schlichtheit ein gewisser Reiz. Die Künstler suchen das Bild der Wirklichkeit in ihrer äußeren Erscheinung zu erfassen: mögen also die Beine des Jünglings aus Mangel formaler Kenntnis steif und hölzern dastehen, so zeigt sich doch wieder in der halben Wendung des Oberkörpers nach vorn eine gewisse Freiheit. An der Frauengestalt fällt es zunächst auf, daß die Falten des Chiton nicht senkrecht herabfallen. Denken wir sie uns jedoch einmal steiler, so wird die Figur gewissermaßen erstarren, während sie jetzt trotz der platt aufgesetzten Füße wie in leiser Vorwärtsbewegung begriffen erscheint. Mag nun auch diese freiere Haltung mehr eine scheinbare, auf bloßer Praxis beruhende, als eine mit Bewußtsein erworbene sein, so nehmen wir doch an diesem laxeren Charakter keinen Anstoß, weil wir unwillkürlich an die Künstler nicht höhere Ansprüche stellen mögen, als sie selbst zu erfüllen die Absicht haben; wir nehmen sie so, wie sie sich uns geben, und die Bedeutung dessen, was sie uns sagen, wird keineswegs dadurch verringert und aufgehoben, daß es nicht Meister ersten Ranges sind, die zu uns reden. Es gibt ja rohe bäuerische Versuche, die außerhalb der künstlerischen Kritik, weil außer jedem Zusammenhange mit einer allgemeineren Kunstübung stehen. Aber nur von einem kindlichen Standpunkte aus läßt sich behaupten, daß handwerksmäßige Arbeiten überall die gleichen Merkmale an sich tragen müssen. Denn die Praktiken des Handwerkes sind keineswegs an allen Orten die gleichen, auch heute noch nicht, geschweige denn in früheren Zeiten, wo die größere Abgeschlossenheit unterscheidend wirkte. Ohne solche Unterschiede würde eine Geschichte des sogenannten Kunsthandwerkes geradezu unmöglich sein. Mindestens aber auf der gleichen Stufe, ja noch eine Stufe höher steht die Arbeit der beiden thessalischen Reliefs: nach der noch vor kurzem in Süddeutschland üblichen Redeweise würden wir sie etwa „bürgerlichen Bildhauern“ beilegen, im Gegensatz zu „akademischen Künstlern“, die auf eine persönliche Eigenart, ein besonderes persönliches Verdienst mit Recht oder mit Unrecht Anspruch erheben. Wo es sich, wie in dem vorliegenden Falle, nicht um eine solche individuelle Eigenart handelt, sondern um die allgemeine Eigentümlichkeit einer gewissen Kunstübung, wie sie sich innerhalb engerer oder weiterer örtlicher oder zeitlicher Grenzen ausbildet, da sind solche Arbeiten des künstlerischen Tagesbedarfs oft lehrreicher als vorzügliche Einzelwerke, bei denen von dem allgemeinen Charakter erst das besondere, individuelle Verdienst in Abzug gebracht werden muß. Unter solchen Gesichtspunkten haben also die thessalischen Stelen als vollgültige Zeugnisse für die Kunstsprache ihrer Heimat zu gelten, und wir werden um so mehr berechtigt sein, sie als solche in Anspruch zu nehmen, wenn sich zeigen wird, daß sie in demselben Maße, als sie sich von Arbeiten des eigentlichen Hellas entfernen, sich in ihrer ganzen Erscheinung den Arbeiten anderer nordgriechischen Provinzen annähern, ja die gleichen Züge einer und derselben Familienphysiognomie tragen.

Auf diese Züge, welche den Werken der nordgriechischen Kunst gemeinsam sind, habe ich schon früher in einem Aufsatze über Paionios und die nordgriechische Kunst hingewiesen [oben S. 184 f.]; und wenn meine Darlegungen fast nur einem ungläubigen Achselzucken begegnet sind, so sind sie damit noch in keiner Weise widerlegt. Vielmehr darf ich wohl behaupten, daß sich noch niemand die Mühe gegeben, meine Gründe eingehend zu prüfen, oder auch nur für nötig erachtet hat, sich in den Besitz der Hilfsmittel zu setzen, die für eine solche Prüfung erforderlich sind. Es möchte daher nicht überflüssig sein, bei Gelegenheit der Besprechung der neuentdeckten Stelen die Aufmerksamkeit nochmals auf die ganze Frage zu lenken und einiges Material, welches allerdings schon hie und da durch Abgüsse verbreitet ist, durch Abbildungen noch weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Schon Boissevain hat darauf hingewiesen, daß besonders die weibliche Gestalt der thessalischen Stele in der ganzen Behandlungsweise und in ihrer stilistischen Eigentümlichkeit sofort an das bekannte pharsalische Relief der zwei mit der Betrachtung von Blumen beschäftigten Mädchen erinnere. Wir dürfen dabei gern einräumen, daß der Künstler dieses letzteren eine feiner organisierte Natur war, daß er nicht nur in der Anordnung des Haars und der dasselbe schmückenden Binden einen feineren Geschmack offenbart, sondern daß er es auch verstanden hat, durch die Gesamtauffassung der beiden Mädchen, die Neigung der Köpfe, die Haltung der Hände bei dem Beschauer eine gewisse poetische Stimmung hervorzurufen. Dennoch konnte ich nicht umhin, bei der früheren Besprechung an diesen Figuren in formaler Beziehung nicht geringere Mängel hervorzuheben, als sich jetzt an den Stelen von Larissa zeigen; und wenn z. B. die Augen mehr eingeschnitten als modelliert sind, so steht in dieser Beziehung das Relief von Pharsalos sogar hinter denen von Larissa zurück. Gerade hierin tritt uns das Wesen dieser ganzen Kunstübung als eine auffällige Ungleichartigkeit und Unsicherheit entgegen. Man arbeitet auf der Grundlage einer längeren praktischen Kunsttätigkeit, die eine fortschreitende Entwickelung nicht ausschließt, aber für sich allein noch nicht ein bestimmtes und bewußtes Verständnis der Form vermittelt: alles beruht auf dem richtigen Blicke, auf der mehr oder weniger scharfen Beobachtung der Erscheinungen der Außenwelt.

Einem ähnlichen Verhältnis wie zwischen den eben besprochenen Reliefs begegnen wir nochmals zwischen der Jünglingsstele von Larissa und einer durch Gipsabdrücke bekannten Relieffigur eines jugendlichen Kriegers, die nach der Angabe von S. Reinach nicht aus Saloniki, sondern aus Pella in Makedonien über Saloniki in das Museum von Konstantinopel versetzt worden ist. Sie erscheint jetzt auf Taf. IV [Abb. 19] nach einem Gipsabguß in getreuer Nachbildung, in der nur das flache Relief etwas rundlicher wirkt als im Original. Über die stilistischen Eigentümlichkeiten im einzelnen kann ich hier nur wiederholen, was ich bereits in meinem Aufsatze über die nordgriechische Kunst [S. 194] ausgesprochen habe. Es wurde dort hervorgehoben, wie trotz der flachen Behandlung des Reliefs in der vollen und breiten Anlage sich ein malerisches Element nicht verkennen lasse. „Auch hier geht der Künstler weniger von der Abstraktion des strengen Reliefstils aus, als von der Darstellung der Figur auf der Fläche. Trotz der Profilstellung des Kopfes und der Beine erscheint der Körper fast

in der Vorderansicht, in breiten, möglichst unverkürzten Flächen. In der Ausführung aber begegnen wir wiederum dem Mangel schulmäßiger Durchführung und Durcharbeitung der Form. Die Beine sind offenbar zu kurz und zu schwer geraten, und dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß überhaupt die einzelnen Formen ohne Schärfe und Präzision in der Zeichnung und in weicher, flacher und oberflächlicher Modellierung wiedergegeben sind. Fast nachlässig muß die Behandlung der Chlamys genannt werden, und nicht einmal in der äußeren Umrahmung des Ganzen ist Regelmäßigkeit erstrebt. Und doch entbehrt wiederum das Ganze des Reizes nicht. Wie in der Stellung und Haltung der Gestalt ungezwungene Freiheit herrscht, so erscheint auch die ganze Arbeit mühe- und anspruchslos und läßt uns eben dadurch strengere Ansprüche an die Durchbildung des einzelnen vergessen und an der Gesamtwirkung ein Genüge finden.“ — Daß dieser Gestalt gegenüber die der Stele von Larissa eine minder entwickelte



a.



b.



c.

25. Torso aus Thessalien. Pest. (Mitt. d. Athen. Inst.)

Kunststufe vertritt, bedarf keines Beweises. Namentlich hat der Künstler die noch archaische Stellung der Beine nicht mit der Wendung des Oberkörpers und des Kopfes zu vermitteln gewußt. Doch liegt darin keineswegs ein fundamentaler Gegensatz; vielmehr ist das Grundprinzip: von der äußeren Erscheinung auszugehen, das gleiche, nur daß hier noch den Charakter einer gewissen Unbehilflichkeit und Ungeschicklichkeit trägt, was uns an dem Krieger von Pella als nirgends mehr gebundene Unbefangenheit entgegentritt. Unwillkürlich — und auch das ist charakteristisch — übertragen wir auf die dargestellten Persönlichkeiten, was doch eigentlich nur von der künstlerischen Eigentümlichkeit gilt. Wir haben die Empfindung, daß wir es nicht sowohl mit künstlerischen Persönlichkeiten, d. h. mit Gestalten zu tun haben, die erst durch den Geist des Künstlers ihr besonderes Gepräge erhalten haben, als mit Abbildern von Personen, die einfach aus der Wirklichkeit in den Stein übertragen sind.

Bisher waren von Skulpturen nordgriechischer Herkunft nur Arbeiten in Relief bekannt. Doch ist uns wenigstens ein statuarisches Fragment erhalten, ein archaischer Torso, der aus der thessalischen Landschaft Magnesia

in das Nationalmuseum von Pest verschlagen worden ist. Wie es scheint, gehört er einer jener Jünglingsgestalten an, deren Beziehung, sei es auf den Gott Apollo, sei es auf einen Sterblichen, auch in den besser erhaltenen Exemplaren meist streitig bleiben wird. Sicherer läßt sich über den stilistischen Charakter urteilen, wie er in den drei verschiedenen Ansichten auf Taf. V [Abb. 25] mit hinlänglicher Deutlichkeit zutage tritt. Gerade durch die Verstümmelung verrät sich der Mangel inneren Verständnisses in der handgreiflichsten Weise. Von dem Bau des Knochengerüstes, das für statuarische Behandlung noch weit mehr als für ein Relief die Grundlage bilden muß, hat der Künstler auch nicht einen oberflächlichen Begriff. Die Seiten des Körpers unter den weggebrochenen Armen bilden platte Flächen, die mit der Vorder- und Rückseite fast rechtwinkelig zusammenstoßen, ohne jedoch mit den „Quadraten“ peloponnesischer Bildungen das mindeste zu tun zu haben. So entbehrt der Brustkorb durchaus der natürlichen Rundung, ja erscheint fast verschoben, und von seinen Begrenzungen an der Vorderseite fehlt fast jede Andeutung. Die Angabe der Schulterblätter auf dem Rücken ist nicht mehr als ein kindlicher Versuch. Ebensowenig gewinnen wir von der Muskulatur einen auch nur annähernd klaren Begriff: von feineren Gliederungen ganz abgesehen, tritt uns nicht einmal die in der Natur so deutlich vorgezeichnete Anlage der großen Brustmuskeln mit einiger Bestimmtheit entgegen. Nach diesen Seiten finden wir schon in einem Werke wie dem Apollo von Tenea ein besseres Verständnis. Fehlt hier auch noch viel an einer harmonischen Ausgleichung der Teile und Massen, so zeigt doch der Körper im ganzen eine natürliche Rundung und eine, wenn auch etwas zu starke Einziehung über den Hüften; die Begrenzung des Brustkorbes ist schwach, aber doch erkennbar angedeutet; über ihm lagern die Brustmuskeln in großen Massen, und auf dem Rücken ist das Verhältnis von Wirbelsäule, Schulterblatt und Muskulatur im ganzen mit richtigem Blicke erkannt und wiedergegeben. Und doch werden wir den Torso von Magnesia nach seiner ganzen äußeren Erscheinung nicht in eine ältere, sondern in eine jüngere Zeit als den Apollo von Tenea verweisen müssen. In der ganzen Fügung der Teile zeigt sich weit weniger Strenge und Gebundenheit. Besonders aber in der Behandlung der Oberfläche spricht sich ein vorgeschritteneres Kunstgefühl aus: nicht etwa, daß der Künstler die Haut in ihrer besonderen Eigentümlichkeit naturalistisch wiedergegeben hätte; er zeigt sie uns als die äußere Umhüllung, welche das innere Wesen der Formen mehr verdeckt als hervorhebt, welche scharfe Übergänge vermittelt und ausgleicht und dadurch der Oberfläche den Schein der Wahrheit verleiht. Freilich nur den Schein: denn der allgemeine Eindruck der Weichheit und Natürlichkeit vermag uns doch nicht über die inneren Mängel hinwegsehen zu lassen. Gerade in diesem zwiespältigen Charakter aber begegnet sich wieder das statuarische Fragment mit den Reliefs nordgriechischer Herkunft: hier wie dort der Mangel schulmäßigen Studiums und bewußter Stilisierung, dafür aber ein unbefangener Sinn für die mehr malerische als plastische Außenseite der Dinge. Die letztere Eigenschaft mag gerade für ein plastisches Werk von minder hoher Bedeutung sein; aber sie bildet ein Element, ohne dessen Betätigung auch jene strengen Eigenschaften die höchsten Ziele zu erreichen schwerlich genügt haben würden.

Zu den bisher betrachteten Monumenten füge ich auf Taf. VI [Abb. 26] noch eine Abbildung eines Marmorkopfes etwas unter Lebensgröße (ca. 0,20 m hoch), der in den letzten Jahren für das Berliner Museum in Triest erworben worden ist, ohne daß über seine Herkunft etwas Näheres bekannt geworden wäre. Leider ist er durch das Fehlen der Nase stark entstellt, so daß sich wohl über den allgemeinen Charakter der Form, nicht aber über den besonderen Ausdruck des Gesichtes urteilen läßt. Als mir derselbe zuerst gezeigt wurde, äußerte ich, daß mir keine Skulptur erinnerlich sei, die ihm näher verwandt wäre, als der Jünglingskopf eines Reliefs aus Abdera, der deshalb zur Vergleichung auf Taf. VI [Abb. 17] neu abgebildet ist. Ganz dasselbe, wurde mir erwidert, sei von R. Schöne bemerkt worden, der den Kopf in Athen gezeichnet und in seinen „Griechischen Reliefs" (29, 123) zuerst publiziert hatte. Ich glaube, daß ein solches spontanes Zusammentreffen zweier völlig voneinander unabhängiger Urteile einen gewissen Grad




26. Marmorkopf. Berlin, Museum. (Mitt. d. Athen. Inst.)

wissenschaftlicher Beweiskraft hat. Es zeigt, daß in beiden Arbeiten eine bestimmte, im wesentlichen übereinstimmende künstlerische Sprache gesprochen wird, die auf den Beschauer eine unmittelbare Wirkung ausübt. Individuelle Verschiedenheiten werden dadurch nicht ausgeschlossen. So möchten sich die eingeschnittenen Augen des Reliefs zu den etwas hervorquellenden des Kopfes ungefähr so verhalten, wie die Augen im Relief von Pharsalos zu denen in der Frauenstele von Larissa. Größer ist die Verwandtschaft in den Formen, oder richtiger in der Behandlung der Oberfläche des Gesichtes, für welche man die sonst nur für die Malerei gebräuchliche Bezeichnung als „Karnation" anwenden möchte. Ganz überraschend endlich ist die Übereinstimmung im Charakter des Haares, indem in beiden Arbeiten ein gewisser Gegensatz zwischen dem Archaischen in der Anlage und dem Weichen und Pastosen in der Ausführung auf völlig gleiche Weise gelöst ist. — Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß von anderer Seite versucht worden ist, das Fragment von Abdera mit einem Werk attischer Kunst zusammenzustellen, dem (von E. Curtius in den Abh. d. berl. Akad. 1873 S. 162

publizierten) Fragmente der Stele eines Diskoswerfers [Br.-Br. 457[b]], wenn auch unter der Beschränkung, daß der streng archaische Charakter des letzteren in dem Kopfe von Abdera sehr bedeutend gemildert sei (E. Pottier im Bull. de corr. hellén. IV S. 256). Mir scheint vielmehr, daß die beiden Werke nach ihrem innersten Wesen im entschiedensten Gegensatz stehen. Allerdings finden wir auch in dem athenischen Kopfe nicht die Schulung und Stilisierung, welche peloponnesischen Werken eigentümlich sind, dafür aber Leben und Empfindung, die in vollen Formen von innen nach außen drängen, während in dem Kopfe von Abdera, und ähnlich wie in diesem auch in dem des Berliner Museums die Weichheit der Oberfläche das innere Wesen der Form viel mehr verhüllt als erkennen läßt.

Ich habe in den vorstehenden Erörterungen die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia ganz unberührt gelassen, und will auch jetzt nicht auf dieselben eingehen. Vielleicht war es überhaupt zu früh, daß ich sie alsbald nach ihrer Entdeckung als nordgriechisch in Anspruch nahm. Man war allgemein überrascht über das viele Fremdartige, was sie darboten, und nun sollte diese Überraschung gelöst werden durch eine zweite Überraschung, durch die „Hypothese“ einer nordgriechischen Kunst, von der niemand bisher etwas geahnt hatte. Das war vielleicht zu viel auf einmal und verstieß zu stark gegen die bisher gehegten Ansichten und Traditionen. Indessen darf ich wohl bei dieser Gelegenheit nochmals betonen, daß sich meine Ansicht über die nordgriechische Kunst gebildet hatte unabhängig von den neueren Entdeckungen in Olympia, und daß sie bereits genau so formuliert vorlag, wie sie 1876 publiziert wurde, noch ehe die Ausgrabungen überhaupt begonnen hatten. Absichtlich sprach ich von nordgriechischer Kunst, nicht von nordgriechischer Schule, indem wir mit dieser Bezeichnung den Begriff schulmäßiger Durchbildung zu verbinden pflegen, aus welcher sich unter dem maßgebenden Einflusse bedeutender Persönlichkeiten ein scharf ausgeprägter Stil entwickelt. Die nordgriechische Kunst bildet zu solcher Schulmäßigkeit den bestimmtesten Gegensatz: sie ist eine Kunstübung, wie sie sich aus längerer praktischer Tätigkeit entwickelt. Wie bei einem Volksdialekt im Gegensatz zu einer theoretisch durchgebildeten Schriftsprache vermissen wir wohl im einzelnen die strenge stilistische Konsequenz. Aber in dem scheinbar Schwankenden und Ungleichartigen, in dem laxen Charakter der Form erkennen wir doch das Gemeinsame der Mundart, das sich mehr in einem Gemeinsamen des allgemeinen Empfindens, als des besondern Wissens und Könnens äußert. — Allerdings ist wohl auch von befreundeter Seite die Frage an mich gerichtet worden, woher denn diese besondere künstlerische Mundart Nordgriechenlands eigentlich stamme, da doch gegen ein sozusagen autochthones Auftreten die erheblichsten Bedenken erhoben werden mußten. Die Antwort ist in meinem Aufsatz über Paionios [S. 190] wenigstens angedeutet, indem dort kurz auf den Zusammenhang mit Asien hingewiesen wurde. Es handelt sich hier um die allgemeinste Gruppierung der gesamten archaischen Kunst, insbesondere der Plastik, die keineswegs als eine einheitliche Entwickelung verstanden werden kann. Während die Plastik im eigentlichen Hellas von selbständigen Anfängen, welche indessen fremde Anregungen oder Einwirkungen keineswegs ausschließen, sich durch eigene Kraft und Arbeit weiter entwickelt, lehnt sie sich an der kleinasiatischen Küste und auf dem dazu gehörigen

Inselgebiete mehr oder weniger an eine altasiatische Kunstübung an. Vor der urwüchsigen Derbheit und Unbeholfenheit eines Apollo von Orchomenos oder Thera haben Arbeiten, wie die milesischen Statuen, die Reliefs von Assos und Xanthos eine gewisse Routine voraus, welche der Arbeit den Charakter der Herbigkeit und Härte benimmt; ja selbst die in neuester Zeit entdeckten Skulpturen von Samos und Delos bewegen sich bereits in derselben Richtung. In der zweiten Hälfte der Periode des Archaismus wird Kleinasien durch die politischen Verhältnisse mehr in den Hintergrund gedrängt. Aber die dortige Kunstweise erlischt nicht, sondern sie findet ihre Fortsetzung in Nordgriechenland, dessen kulturhistorische Beziehungen in der Zeit vor den Perserkriegen mehr nach Osten als nach Süden, mehr nach Kleinasien als nach Hellas zu weisen scheinen.

Wenn diese fundamentalen Gegensätze bisher nirgends richtig gewürdigt worden sind, so liegt der Grund zum großen Teil in der ungenügenden Art, in welcher das Studium der Plastik noch immer getrieben zu werden pflegt. Es darf ja wohl auch darüber einmal ein Wort gesagt werden, wenn es sich dabei auch um Dinge handelt, die eigentlich selbstverständlich sein sollten. Es wird allgemein zugestanden, daß das tiefere Verständnis eines Kunstwerkes nur durch vergleichendes Studium erreicht werden kann. Aber man pflegt die Schwierigkeiten dieses Studiums namentlich insofern zu unterschätzen, als man der Zuverlässigkeit des eigenen Auges ein viel zu großes Vertrauen schenkt und den Eindruck eines Monumentes mit hinlänglicher Schärfe im Gedächtnis festhalten zu können vermeint, wenn man es einige Male mit Aufmerksamkeit betrachtet hat. Und doch tritt die Schwäche des Auges als des Vermittelungsinstrumentes für das innere Verständnis sofort hervor, wo zwei miteinander zu vergleichende Gegenstände mit einem Blicke übersehen werden können; sie steigert sich, je mehr die einzelnen Beobachtungen durch einen räumlichen oder zeitlichen Zwischenraum getrennt sind: mit jedem Schritt, mit jeder Sekunde verflüchtigt sich ein Teil unserer Beobachtungen. Erst bei engster räumlicher Vereinigung eines möglichst reichen Beobachtungsmaterials sammeln sich die einzelnen Eindrücke zu hinlänglicher Stärke, um uns überall das Wesentliche, sei es in der Übereinstimmung, sei es in der Verschiedenheit des künstlerischen Charakters erkennen und dauernd festhalten zu lassen. Ich darf mich hier auf meine eigenen Erfahrungen berufen. Erst als an mich die äußere Nötigung herangetreten war, die Masse von Abgüssen archaischer Bildwerke in wenig günstigen Räumlichkeiten unterzubringen, und als, um dem Bedürfnisse einer gewissen Gliederung zu genügen, die Werke kleinasiatischer Herkunft, dann die dem Boden des eigentlichen Hellas und endlich die den Provinzen Nordgriechenlands entstammenden in drei Gruppen vereinigt, und diese wieder in unmittelbarer Nähe nebeneinander aufgestellt waren, traten aus dieser lokalen Gruppierung zu meiner eigenen Überraschung auch die künstlerischen Verwandtschaften und Gegensätze mir in so anschaulicher Weise entgegen, daß sich mir daraus die obenerwähnten drei Hauptgliederungen der archaischen Kunst als einer hellenischen, einer kleinasiatischen und einer dieser als Fortsetzung dienenden nordgriechischen wie selbstverständlich ergaben.

Wenn nun ein so feiner Kenner wie C. T. Newton, mit dem in so vielen Anschauungen übereinzustimmen mir zur besonderen Genugtuung ge-

reicht, meine Ansicht von dem nordgriechischen Charakter der olympischen Giebelstatuen dadurch abweisen zu können glaubt, daß er die Existenz einer nordgriechischen Kunst überhaupt als eine petitio principii bezeichnet (Essays on archaeol. S. 363), so vermag ich mir dieses Urteil nur dadurch zu erklären, daß ihm die uns erhaltenen nordgriechischen Arbeiten nur teilweise aus eigener Anschauung und außerdem in solcher Vereinzelung bekannt geworden sind, daß die zu flüchtigen Eindrücke sich nicht zu einem Gesamtbilde zu vereinigen vermochten. Mag ich nun das Wesen dieser besonderen Kunst im einzelnen richtig erkannt haben oder nicht, so hoffe ich doch durch die erneute Besprechung des in so erfreulicher Weise vermehrten Materials wenigstens den Nachweis geliefert zu haben, daß die Existenz einer nordgriechischen Kunst eine Tatsache ist: eine Tatsache, von der sich ein jeder wenigstens an einem Orte, nämlich hier in München, wo die Gipsabgüsse zu einer Gruppe eng vereinigt sind, durch den Augenschein überzeugen kann.



27. Relief in Larissa. (Mitt. d. Athen. Inst.)

Der vorstehende Artikel war noch nicht ganz abgeschlossen, als mir bereits von Athen aus eine neue Bereicherung des Materials der nordgriechischen Kunst zukam: der Papierabdruck eines fast lebensgroßen Kopfes in Flachrelief. Die Dicke mehrerer Papierlagen und verschiedene Zufälligkeiten auf der Oberfläche erschwerten allerdings das Verständnis der Formen, und nur ein äußerst erfahrener Künstler würde imstande gewesen sein, nach dieser Vorlage eine nur einigermaßen genügende Zeichnung anzufertigen. Es gelang jedoch, aus dem Abdruck einen Gipsabguß zu nehmen, mit dessen Hilfe die Tafel VII [Abb. 27] in Lichtdruck hergestellt werden konnte. Einige kleine Faltungen des Papieres wird man leicht übersehen; sonst dürfte nur durch eine Knickung des Abdrucks nach innen gerade vor dem vorderen Umrisse des Flügels, dem eine andere nach außen hinter Ohr und Flügel entspricht, die Fläche zwischen Ohr und Auge etwas tiefer liegend erscheinen, als es im Original der Fall sein mag.

Zunächst mögen hier einige Angaben Lollings über die äußere Beschaffenheit, Fundort u. a. folgen: „Der Reliefkopf des Hermes, an welchem im Papierabdruck das reifenartige Band, das unter dem Flügel hinläuft, nicht so scharf hervortritt wie am Original, bildet ein Gegenstück zu einem verstümmelten Medusenkopf mit Schlangenhalsband in entsprechenden Proportionen. Beide Köpfe finden sich als Schmuck je eines vertieften Feldes einer Kassettenplatte angebracht; ihre Konturen berühren nirgends den

Rand des viereckigen Feldes. Nur zwei vertiefte Felder sind auf der weißen Marmorplatte enthalten, und es läßt sich nicht ganz sicher entscheiden, ob noch mehr Felder vorhanden waren. Auf dem flachen Rande des erhaltenen Stücks (Unterseite) ist an der Langseite eine Efeuranke in sehr flachem Relief dargestellt. Ich nehme an, daß nur zwei Kassettenfelder vorhanden waren und die Platte zur Überdachung eines Grabmonumentes in Form einer Aedicula gedient hat. Die Platte befand sich früher auf dem großen türkischen Friedhofe südlich von Larissa und ist jetzt in die kleine erst kürzlich entstandene Antikensammlung dieser Stadt im offenen Hofraum neben dem großen im Bau begriffenen Gebäude in der Nähe der Hauptkaserne gebracht, welches zu einem Gymnasion oder Didaskaleion bestimmt ist."

Der künstlerische Gesamteindruck deutet nicht auf ein hohes Alter, und namentlich die Behandlung des Haares verrät nirgends eine Spur von Archaismus; nur die mandelförmige Bildung des Auges erinnert noch leicht an die ältere Zeit. Auf eine genauere chronologische Bestimmung wird man vorläufig noch verzichten müssen, da gerade zur Zeit des Überganges zur vollsten Freiheit die Kunst auf den verschiedenen Gebieten Griechenlands nicht auf der gleichen Höhe stand und daher ein direkter Schluß von dem Werke einer Provinz auf das einer andern nicht gestattet ist.

Die Behandlung ist der architektonischen Bestimmung entsprechend dekorativ und wenig auf feineres Detail eingehend, eher flott und breit, ja etwas derb, ohne jedoch roh zu sein. Das Haar scheint nur leicht skizziert und das breite Band in demselben zum Teil bestimmt, den Mangel feinerer Gliederung einigermaßen zu verdecken. Weniger gelungen ist der aufrecht stehende Flügel, der in seiner Form wie in seiner Anfügung ein geringes organisches Verständnis verrät, mehr ein Versuch zur Lösung als eine wirkliche Lösung eines allerdings schwierigen Problems. Hiervon abgesehen spricht sich in den Formen des Gesichtes ein künstlerischer Charakter mit hinlänglicher Bestimmtheit aus, um danach die Arbeit einer kunstgeschichtlich vergleichenden Prüfung zu unterwerfen.

Wie bei den beiden Stelen von Larissa, so kann auch bei dem Reliefkopf von einer Verwandtschaft mit peloponnesischer Kunst nicht die Rede sein. Ebenso wird uns der Gedanke an feineren Attizismus fernbleiben. Aber finden sich nicht etwa Anklänge an ältere attische Arbeiten? Äußerlichkeiten wie die annähernd gleiche Größe lenkten meine Aufmerksamkeit auf eine für altattische Kunst besonders charakteristische Arbeit, das schon oben erwähnte Relief der Stele eines Diskoswerfers; aber auch hier war es wieder die unmittelbare Nebeneinanderstellung, welche statt verwandtschaftlicher Anklänge den schärfsten Gegensatz erkennen ließ. Denn wenn wir natürlich auch die archaische Strenge und Knappheit in Abzug bringen müssen, so werden wir dennoch oder im Gegenteil nur um so mehr überrascht sein durch die gesunde Frische der Auffassung, das von innen nach außen quellende Leben, das Verständnis der Natur der Knochen, des Nasenknorpels und ebenso der weichen Teile. Und das sind nicht etwa individuelle Eigenschaften: sie finden sich, wenn auch nicht so klar ausgesprochen, an dem durch Abgüsse bekannten alten Athenekopfe [Brunn-Bruckmann Taf. 471], an der Statue des Kalbträgers, der Sphinx von Spata (Mitt. IV 5) [Br.-Br. 66 a]. und namentlich auch an der Stele des Aristion. Allen diesen Arbeiten gegenüber erscheint der Kopf von Larissa nicht als von innen heraus gewachsen oder

geschaffen, sondern wie ein Abbild der äußeren Erscheinung, etwa wie gegenüber einem älteren Florentiner ein Venezianer aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. So werden wir wieder auf den Boden gewiesen, dem die Arbeit entstammt, wo uns ein solcher Charakter nicht mehr fremdartig berühren kann. Ich unterlasse es, auf die verschiedenen Berührungspunkte einzugehen, die sich im Innersten der Auffassung zwischen dem Kopfe von Abdera, der Stele aus Pella, noch mehr dem Grabsteine der Philis aus Thasos (Ann. d. Inst. 1872 Taf. L [Abb. 20]) und dem Kopfe aus Larissa nachweisen ließen, und möchte zunächst nur die Aufmerksamkeit auf das Relief der beiden Mädchen von Pharsalos hinlenken, deren Köpfe trotz ihres Archaismus in der Breite der Anlage, sowie in der pastosen Weichheit der Behandlung geradezu als eine Vorstufe für die Kunst des Kopfes von Larissa betrachtet werden können. Sodann aber kann ich nicht umhin, schließlich hier doch noch auf die Skulpturen von Olympia zurückzukommen und an das zu erinnern, was ich in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie [oben S. 223] namentlich über die Köpfe aus dem Ostgiebel bemerkt habe. Natürlich soll bei dieser Vergleichung nicht eine volle Übereinstimmung behauptet werden, wie wir sie etwa bei Arbeiten aus derselben Werkstatt erwarten dürften. Unleugbar scheint mir dagegen die innere Verwandtschaft des Gesamtcharakters: die Bemerkungen über das Verhältnis des Kopfes von Larissa einerseits zu altattischen Arbeiten, andererseits zu dem Relief von Pharsalos schrieb ich nieder, ohne mich daran zu erinnern, daß ich bereits vor fünf Jahren die gleichen Gedanken unter völlig übereinstimmenden Voraussetzungen über die olympischen Köpfe ausgesprochen hatte. Ein Unterschied liegt nur darin, daß das Relief von Pharsalos älter, der Kopf von Larissa etwas jünger sein mag, als die Köpfe von Olympia; sowie ferner darin, daß der thessalische Künstler einen Gott darstellen wollte, der Künstler in Olympia dagegen Wesen minder hoher Ordnung. Freilich führte das Streben des ersteren nach einer gewissen Idealität nicht sowohl zu einer Veredelung als zu einer Verallgemeinerung der Formen, während der andere umgekehrt vielmehr den individuellen Charakter in den Formen aufsuchte. Neben dieser Verschiedenheit möchte dagegen wieder die Übereinstimmung besonders zu betonen sein, welche in dem Verhältnis der Bildung des Mundes zu der Behandlung des Auges hervortritt. Ich hatte nach einigen allgemeinen Erörterungen über dasselbe im besonderen von dem Kopf der Mittelfigur des Westgiebels bemerkt: „Der fast üppigen physischen Frische des Mundes entspricht nicht eine gleiche geistige Frische des Auges: allerdings auch nicht eine durchgeistigte Stirn; doch würde einer anderen Bildung des Auges auch diese ohne Zweifel gefolgt sein.“ Dies gilt mehr oder weniger von allen anderen Köpfen der Giebelgruppen, ganz ebenso aber auch von dem Reliefkopfe aus Larissa, auf den auch die weiteren Worte ihre Anwendung finden, daß hier „in der Bildung des Mundes schon ein hoher Grad von Wahrheit durch eine aufmerksame Beobachtung und Nachahmung der Wirklichkeit erzielt“ ist, während es dem Auge an denjenigen Nuancierungen des Ausdrucks fehlt, „die nicht durch eine oberflächliche Nachbildung der Natur, sondern durch eine scheinbare Abweichung von derselben und eine auf den Ausdruck berechnete Umbildung oder Stilisierung des Auges erreicht werden.“ Daß auch in der Bildung der niedrigen, etwas zurückweichenden Stirn das Verhältnis das gleiche bleibt, mag nur mit einem Worte erwähnt werden.

Diese Vergleichung erweist sich endlich noch unter einem andern Gesichtspunkte als höchst lehrreich. Der Reliefkopf überragt nach dem künstlerischen Werte seiner Ausführung (von der Zeit natürlich abgesehen) gewiß nicht die beiden Stelen von Larissa, die ich als Arbeiten „bürgerlicher Bildhauer“ charakterisierte: man kann sich durch den Gesamtcharakter sogar an den Gegensatz des sermo rusticus zum urbanus erinnern lassen. Vergleichen wir nun damit die olympischen Köpfe, so tritt in schlagender Weise hervor, daß die Ausführung dieser letzteren nicht, wie man noch so vielfach behaupten hört, als das Werk untergeordneter Hilfsarbeiter betrachtet werden darf, sondern auf eine wirkliche Künstlerhand‘ hinweist, deren besondere Eigentümlichkeit nur deshalb verkannt werden konnte, weil sie wesentlich andere Ziele verfolgte, als uns nach den bisherigen Anschauungen von griechischer Kunst geläufig waren.

So groß indessen in der Ausführung der Unterschied zwischen Künstler und Gewerksmeister sein mag, so wird doch dadurch die innere Einheit der Grundanschauungen nicht aufgehoben, aus der sich eine besondere Sprache der Kunst gleich einer Volkssprache auf einem weit ausgedehnten Gebiete entwickelt hat; und bei dem jetzigen Stande unserer Untersuchungen werden wir besser tun, vorläufig mehr auf dieses Einheitliche des Charakters als auf das Unterscheidende den Nachdruck zu legen. Sollte einmal, wozu ja jetzt gegründete Aussicht vorhanden ist, eine größere Fülle von Monumenten unserer Anschauung zugänglich werden, so mögen dann innerhalb dieser Massen weitere Gruppierungen zweiter und dritter Ordnung möglich werden. Doch das darf der Zukunft überlassen bleiben.

La nascita di Venere sulla base del Giove Fidiaco.*)

(1849.)

Il sig. cav. Gerhard nella sua dissertazione sui dodici Dii della Grecia (tav. III 2) offre ai dotti un ristauro di quella composizione rappresentante la nascita di Venere che secondo Pausania fregiò la base del Giove fidiaco a Olympia; esprimendo il voto che questo saggio divenga motivo ad altri per tentare un ristauro più felice. I miei studi mi offrono materia di accettare il problema, e proporrò perciò un' interpretazione più precisa delle parole di Pausania, senza la quale ogni tentativo artistico riuscirebbe vano ed imperfetto.

All' estremità della composizione si corrispondono indubitatamente Elio e Selene. Seguono dalla parte di Elio: Giove e Giunone; dalla parte di Selene: Nettuno ed Anfitrite. Secondo le parole di Pausania gli uomini stanno dalla parte dei cavalli, le donne dalla parte del centro. La stessa posizione ci viene insegnata dalla legge della simmetria; e perciò l'ordine inverso di Giunone e Giove nel disegno del Gerhard, siccome contrario a queste due prove, non può sussistere. — Abbandonando per adesso l'ordine

*) Bullettino dell' Instituto 1849, S. 74—75.

continuo delle figure, mi rivolgo prima al centro, dove Venere emerge dalle onde del mare. Amore e Pito ciascuno dal suo lato, sono occupati a festeggiare il suo primo apparire. Le parole di Pausania richiedono, che anche queste due figure cambiano tra loro il posto nel disegno. Abbiamo poi, dalla parte di Elio: Mercurio e Vesta; dalla parte di Selene: Apolline con Diana. Avuto peraltro riguardo a ciò che Giove, Mercurio, Nettuno, cioè gli uomini, sempre occupano il posto esterno, sarà permesso, di interpretare pure in questo senso le parole *Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι*. L'uso comune, di nominare Apolline innanzi alla sorella, avrà indotto Pausania ad essere un pò meno accurato nella descrizione. Ora non restano che Minerva ed Ercole da un lato, e Charis dall' altro. Ma quì il supporre tra cinque coppie di divinità una figura isolata, sarebbe un fare offesa allo stesso parallelismo, che, come ora abbiamo veduto, domina in tutta la composizione. Mentre io dunque era già pronto ad aggiungere alla Charis un corrispondente dio, con mia grande sorpresa vidi, che le stesse parole di Pausania, lungi di opporsi, richiedono anzi di necessità un tale supplemento. Sono esse: *Ζεύς τέ ἐστι καὶ Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις*. A chi dunque riferire il mascolino *αὐτὸν*, se non al nome di un dio ora perduto? Il marito di Charis presso Omero è Vulcano, e quindi io credo, che a questo nume sarà da assegnare il posto vacante. — Finalmente mi sia permesso di ritornare ancor una volta al principio, cioè ad Elio e Selene. Elio secondo le parole di Pausania è montato sopra quadriga, Selene poi *ἵππον ἐλαύνουσα*. È vero che queste parole, come le seguenti *ἐφ' ἡμιόνου, ἵππου ὀχεῖσθαι* si usano ordinariamente del montare a cavallo. Prendendo peraltro in considerazione le moltissime opere dell'arte, che offrono un simile contrapposto di queste due divinità, dovremo essere propensi a dar un senso alquanto più largo a quest'espressione di Pausania, concedendo anche a Selene un carro, tirato non già da quattro, ma secondo l'analogia dei monumenti da due cavalli. Così il parallelismo in tutte le sue parti sarà perfetto e la regolarità della composizione non lascia niente a desiderare.

Sul Trono del Giove di Fidia in Olimpia.*)

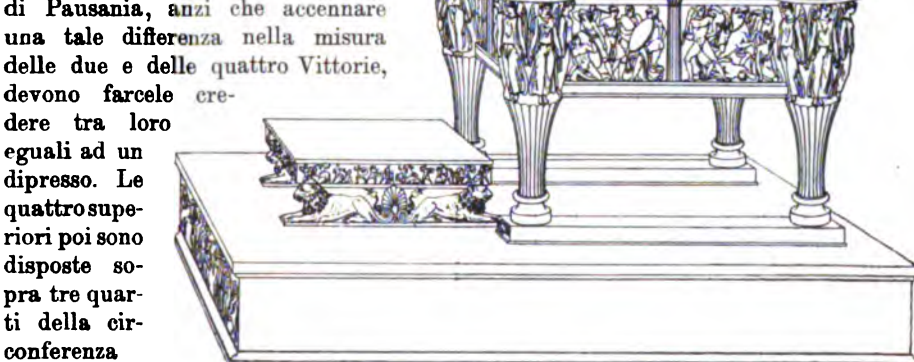
(1851.)

Preparando la pubblicazione del trono di Apolline testè descritto**), e facendo ricerca dei confronti, che altri monumenti ci potessero offrire, credetti necessario di estendere i miei studj fino alle descrizioni di tali opere conservateci presso gli scrittori antichi. Tra queste occupa il primo posto il trono di Giove a Olimpia, il quale doveva attrarre la mia attenzione tanto per esser opera rinomatissima di Fidia, quanto per esser distesamente descritto da Pausania. Vi si aggiunse un altro motivo. L' Instituto tra le opere preparate per le sue pubblicazioni conserva da lungo tempo un rame

*) Annali d. I. 1851, S. 108—117, Tav. d' agg. C. D.
**) [Annali 1851, S. 102—105; Monumenti V, tav. 38. In dieser Sammlung nicht abgedruckt.]

inciso con disegno del fu barone di Stackelberg, col quale questo insigne dotto s' ingegnò di dar una ristaurazione del detto trono, senza, secondo il mio giudizio, riuscire nel suo proposito. Conoscendo peraltro il fino gusto e la rara pratica artistica, che lo distinsero tra la più gran parte degli archeologi, non mi poteva bastare di pronunciare semplicemente il mio giudizio, ma doveva appoggiarlo studiando e ristudiando le parole di Pausania. Così in fine venni a proporre anche dalla parte mia una ricostruzione del trono, cercando di riedificare, ove la mia persuasione mi costrinse di distruggere l' opera di un defunto tanto benemerito.

Per decidere sulla giustezza del ristauro di Stackelberg (tav. d' agg. C) [Abb. 28], avremo a riguardar due cose, se cioè corrisponda esattamente alle parole di Pausania, e se nell' insieme si mostri, quale ce lo dobbiamo aspettare composto dall' ingegno di un artista greco e segnalatamente di Fidia. Pausania dunque comincia la sua descrizione dai piedi, dicendo esserne stato ciascuno ornato di quattro Vittorie ballanti, e più di due altre collocate appiè di ciascuno di essi. Ora quest' ultime nel ristauro appena si ritrovano: sono ivi indicate solamente in miniatura sulla testa della trave, arbitrariamente supposta dallo Stackelberg sotto i piedi del trono, mentre le parole di Pausania, anzi che accennare una tale differenza nella misura delle due e delle quattro Vittorie, devono farcele credere tra loro eguali ad un dipresso. Le quattro superiori poi sono disposte sopra tre quarti della circonferenza circolare del piede. Ma il numero di



28. Thron des phidiasischen Zeus zu Olympia. Wiederherstellungsversuch von Baron Stackelberg. (Annali dell' Instituto.)

quattro ci richiama in mente i quattro lati di questo, e non vi è metodo più naturale di disporle, se non una per ciascun lato, sia che in guisa di Cariatidi formassero coi proprii corpi il fusto del piede, sia che vi si attaccassero in rilievo alto e molto sporgente. Per le due inferiori all' incontro ci si offrono senza difficoltà i due lati esterni del piede. Ma tale ordinamento delle Vittorie porta molte ed importanti conseguenze per la disposizione delle altre parti, che ora avremo ad esaminare: in primo luogo le quattro traverse *κανόνες* che congiungeano tra loro i piedi, non poteano

occupar il posto loro assegnato dallo Stackelberg, ma si dovevano trovare o sopra le quattro Vittorie o sotto di esse, cioè in mezzo ai due ordini delle Vittorie. Dovevano poi esser traverse, non facciate come nel ristauro, ove rendono superflue le colonne, delle quali parla Pausania come disposte in mezzo ai piedi. Vi si aggiunge che dopo la menzione di esse Pausania continua: „non è possibile di entrare sotto il trono, ma vi sono ἐρύματα (che per brevità voglio tradurre: cancelli) in guisa di muri, che ce lo impediscono". Ora questi cancelli non sono indicati affatto dallo Stackelberg, nè saprei dove metterli nel suo ristauro. Nondimeno essi devono formar parte del trono, propriamente detto, giacchè Pausania, terminando colla menzione di essi la descrizione della parte inferiore del trono si rivolge poi alla spalliera, ed è solamente dopo di essa, che descrive lo sgabello ed il piedistallo, parti separate dal trono stesso. Onde, per dirlo di passaggio, vien confutata anche l' opinione di Quatremère, che vuol circondare con questi cancelli la stessa base.

Ma non voglio stendermi troppo nella critica negativa. Ciò che resta ancora di meno buono o di difettoso in questo ristauro, apparirà da sè, se mi riesce di supplirvi in modo migliore. Invito perciò il lettore a rivolger gli occhi sulla ricostruzione del trono, quale è stato immaginato da me (tav. d'agg. D.) [Abb. 29]. Ed in primo luogo devo far un'osservazione generale: ho dato, cioè, alla sedia un' altezza la quale in proporzione alla larghezza è più considerevole di quella che esiste nel ristauro di Stackelberg; e ciò per due ragioni. La prima è, che al trono di Fidia era aggiunto un suppedaneo, il quale doveva esser senza utilità, anzi un incomodo, ove l'altezza della sedia non lo richiedeva. In secondo luogo bisogna riflettere, che la statua di Giove era di dimensioni colossali. Ora in statue di questo genere non è solamente conveniente, ma necessario, che le coscie non stiano in posizione orizzontale, ma che siano or più or meno leggiermente inclinate nel davanti, giacchè l' inosservanza di questa legge ottica porta che la figura prende l'aspetto di esser compressa, scontorta. Ne posso, oltre molte statue moderne, addurre come esempio una Roma posta nel giardino della villa Medici a Roma, le di cui ginocchia per questo difetto sembrano quasi rannodarsi al petto. E per ispiegarmi con maggior chiarezza, citerò le statue di Giove riportate nell' opera di Clarac: Musée de sculpture tav. 397, fig. 665, e tav. 398, f. 669. Or se volessimo supporre, che il Giove di Fidia fosse assiso come quello rappresentato a fig. 669, la punta del ginocchio, vista nella giusta distanza, apparirebbe almeno nell' altezza dell 'umbilico, mentre quello a fig. 665 lascierebbe vedere, come fa bisogno, tutto il contorno superiore della coscia, sebbene in iscorcio. Laonde deriva con evidenza, che la sedia del trono di Giove doveva esser proporzionalmente alta, siccome vien indicato anche da una medaglia degli Elei (Quatremère pl. XVII, fig. 2, p. 312), e lo dobbiamo aspettare da un conoscitore tanto fino delle leggi di prospettiva, quale ci si mostra Fidia nella sua gara con Alcamene.

Passiamo ora alla disposizione delle parti. Abbiamo detto le quattro Vittorie dover esser state collocate intorno al fusto del piede. Ma per poterle ordinare in questo modo, dobbiamo trovare per le traverse un altro luogo che non lor rechi incomodo, o sopra cioè o sotto di esse. La decisione di questa difficoltà deve derivare dalla considerazione, che sulla tra-

versa, la quale congiungeva i due piedi anteriori, erano rappresentate otto figure, che sarebbero state sottratte alla vista dal manto del dio, se fossero state poste sopra le quattro Vittorie. All'incontro, ammettendo, che i piedi ed il manto erano ordinati in maniera simile p. e. al Giove Verospi, i piedi cioè ravvicinati tra loro, mentre il manto alquanto ravvolto non discendeva fin alla pianta del piede, cioè che posso supporre non senza ragione, una traversa all' altezza dello spazio intermedio tra i due ranghi di Vittorie resta quasi interamente libera all' occhio dello spettatore, così che otto figure, alcune delle quali forse, come quella di Pantarce, si mostravano in posizione tranquilla, vi potevano benissimo trovar luogo. La forma delle traverse in questo modo si ristringe da se stessa a minor dimensione. — Nè l' altezza data ad esse dallo Stackelberg offre alcun' utilità. Mi pare all' incontro che per essa i gruppi di combattimento, inventati dallo Stackelberg, nella composizione siano riusciti poco conformi all' epoca di Fidia. È proprio dei rilievi di quei tempi, che le figure, invece di esser ammucchiate e strette, siano sviluppate e tra loro staccate. Opportuni confronti ci porgono le scene di combattimento rappresentate sui fregi del Teseo e di Figalia, nei quali nove o dieci figure, quante erano sopra ogni lato del trono, occupano uno spazio cinque o sei volte più lungo che alto. Eguale proporzione si offre, se diamo alle traverse la grossezza dei piedi.

Non è tanto facile di metter in chiaro la disposizione delle altre parti del trono. Giacchè Pausania avendo innanzi agli occhi l' insieme dell' opera, poco si cura di darcene un' idea generale, ma, come usa quasi sempre, tratta delle particolarità, che gli sembrano degne di menzione. Onde avviene che la sua descrizione non vien intesa perfettamente, se non quando da noi stessi ci si-

29. Thron des phidiasischen Zeus. Wiederherstellungsversuch von Brunn. (Annali dell' Instituto.)

amo riprodotti quell' insieme, che da lui ven presupposto. Così, parlando delle colonne poste tra i piedi per aiutar a sostener il peso del trono, egli si serve dell' espressione *ἴσοι τοῖς ποσὶν*, che a noi deve lasciar dubbio, se dell' eguaglianza di numero, o di altezza, o di grossezza debba

intendersi. E dipende la decisione di quest'ambiguità dalla maniera, con cui vengono disposti i cancelli che impedivano di entrar sotto il trono. Già abbiamo detto, secondo il luogo che occupano nella descrizione di Pausania, dover essi formar parte del trono propriamente detto. E poichè le Vittorie appiè dei piedi erano due, non quattro come sopra, non si troverà posto più conveniente per questi cancelli, se non tra la parte inferiore dei piedi. Nondimeno mi si potrebbe dire, che le colonne potevano aver l'altezza dei piedi interi, se questi cancelli si trovavano dietro le colonne. Ma oltre che esse anche in questo caso sarebbero state dimezzate dalle traverse, bisogna quì gettar uno sguardo sulla composizione delle pitture, che formavano fregio di questi cancelli. Già in un altro luogo (Museo renano 1847, V p. 323) [oben S. 2] ho mostrato, queste pitture essere state disposte sopra tre lati del trono, essendochè il cancello anteriore, rivolto verso la porta ed in gran parte coperto dallo sgabello e dai piedi del dio, non mostrò che un semplice color azzurro: ed allora le figure doveano esser ripartite in questo modo:

I. 1. Ercole ed Atlante, 2. Teseo e Peritoo, 3. Ellade e Salamis.
II. 1. Ercole col leone, 2. Aiace e Cassandra, 3. Ippodamia colla madre.
III. 1. Ercole e Prometeo, 2. Achille e Pentesilea, 3. Due Esperidi.

Così abbiamo in ogni lato tre gruppi, ognuno di due figure. Supponendo dunque che le colonne siano state dell'altezza del piede intiero, i gruppi medj sarebbero stati dimezzati, cioè rovinati. È perciò che ho creduto dover seguir il metodo dello Stackelberg, facendo le colonne eguali di numero, ma non di altezza ai piedi; allontanandomi peraltro da lui, in quanto che le sue semicolonne diventano per me colonne vere, le quali riposando sopra le traverse, come queste sopra i cancelli, giovano a conseguir lo scopo architettonico, di dar un appoggio al trono.

Che i cancelli a primo aspetto abbiano un non so che di strano, non voglio negarlo. Ma quest'impressione dovrà esser mitigata in gran parte, se vogliamo riflettere che questo trono non è una semplice sedia, ma un trono di Giove, che, come quello d'un re destinato alle più grandi solennità, ha un posto fermo e stabile ed è perciò di una costruzione più solida. Vi è poi da considerare anche la maniera dell'esecuzione di questi cancelli, nella quale non possiamo lodare abbastanza il fino giudizio di Fidia. Pausania li dice fatti in guisa di muri (*τρόπον τοίχων πεποιημένα*), il che non può aver altro senso, se non che producevano un effetto molto diverso da quello delle altre parti del trono. La ragione n'è chiara: mentre dappertutto scorgiamo degli ornamenti fatti in rilievo, i cancelli erano fregiati di pitture. Il color azzurro, che, come sul lato anteriore, sarà stato anche sugli altri adoperato pel fondo delle figure, dà una certa profondità e fa rilevare le altre parti scolpite in avorio, ebano, oro. Le figure dipinte secondo lo stile di quest'epoca con quattro colori e senz'ombra, ma in lineamenti riempiti di tinte semplici, non potevano nemmeno pregiudicare all'effetto dei rilievi e de' tondi; sicchè l'insieme dei cancelli avrà offerto piuttosto l'aspetto di un leggiero velo che di pesante architettura, la quale facesse sparire l'eleganza del resto. Mi sia permesso di appellarmi ad un confronto col ristauro di Quatremère; e non si potrà negare, che il suo trono coi piedi, colonne, traverse visibili da ogni parte, su i quali pesano

la spalliera ed i bracciuoli, non ostante che molte parti siano ben intese, risveglia per mancanza di questi cancelli piuttosto l'idea di un palco o ponte da architetto, che di un seggio degno del supremo degli iddii.

La descrizione di Pausania, difficile ad intendersi nelle parti finora esaminate, diventa anche più compendiosa ed oscura nel resto. Così di quanto si trovava sopra le quattro Vittorie, Pausania si contenta di dire: „sopra ciascuno dei piedi anteriori giacciono giovani (παῖδες) tebani rapiti da Sfingi, e sotto le Sfingi Apolline e Diana uccidono coll'arco i figli di Niobe.“ Certo è che sopra le Vittorie dovevano trovarsi in primo luogo delle traverse per contener i piedi e sorreggere il seggio. È poi più che probabile (p. e. secondo il confronto della citata medaglia degli Elei) che non mancavano al trono i bracciuoli. Ma essi fanno presupporre un appoggio o sostegno formato da una prolungazione dei piedi anteriori. Ora le dette sculture come abbiamo a distribuirle? O le Sfingi potevano formare il sostegno dei bracciuoli, così che ai Niobidi non restasse altro luogo se non sulle traverse dei fianchi; o i Niobidi occupano il sostegno e le Sfingi riposano in guisa di acroteri sopra i bracciuoli. Ma quale delle due supposizioni sia vera, non potremo decidere con assoluta certezza; dovremo regolarci piuttosto secondo una più o meno grande convenienza. Confesso che, tenendomi strettamente alle parole di Pausania: ὑπὸ τὰς Σφίγγας, quasi era determinato di adottare la seconda opinione. Ma comunque cercassi di adattar i Niobidi a tale disposizione, sempre lo spazio rimaneva troppo ristretto per una rappresentanza, che secondo la tradizione quasi generale dell'antichità non possiamo ristringere a pochissime figure. Le traverse all'incontro offrono le dimensioni richieste; e così dovremo esser contenti di non contrastar direttamente alle parole di Pausania, inquanto che i Niobidi sulle traverse si trovano almeno in un luogo più basso delle Sfingi, sebbene non propriamente sotto di esse. Se poi le parole: τῶν ποδῶν παῖδες ἐπίκεινται Θηβαίων sembrano risvegliare l'idea che questi gruppi stiano isolati come per coronar i piedi, ho cercato di raggiungere il medesimo effetto, liberando la testa e le ali delle Sfingi dal peso dei bracciuoli e mettendo invece questo sulla schiena, onde le figure in nessun modo si mostrino impedite nel libero loro movimento.

L'esistenza di una spalliera del trono vien assicurata dalle seguenti parole di Pausania: „sulle parti più elevate del trono fece Fidia, sopra la testa della statua, da una parte le Grazie, dall'altra le Ore, ciascun gruppo in numero di tre.“ Ma da esse non si ricava nulla di più preciso sull'ornamento architettonico, sulle dimensioni e sull'atteggiamento dei due gruppi; ed è perciò che un ristauro quì non può offrir veruna garanzia della verità. Lo stesso si può dire dello sgabello sotto i piedi del nume, intorno al quale sgabello ci vien detto, esser adornato di leoni d'oro e di un rilievo rappresentante una battaglia delle Amazzoni.

Resta finalmente la base, sulla quale riposava tutto l'assieme del trono e della statua. In quanto a questa principalmente la proporzione è di grandissima importanza per l'effetto, che l'opera di Fidia dovea produrre. Fortunatamente Pausania, senza indicarne le misure, ci offre indirettamente un cenno sulla di lei forma, nominando le figure che la fregiavano. Queste, secondo che da me fu esposto nel nostro Bullettino (1849, p. 74—75) oben [S. 247—48], dovevano esser ordinate nel modo sgueente:

D. B. A. C. E.
1.2.3. 3.2.1.

cioè: A nel centro Venere, Amore e Peito
D. E. alle estremità il Sole e la Luna
fra il centro e le estremità:

B.	C.
1. Giove e Giunone	1. Nettuno ed Anfitrite
2. (Vulcano e) Charis	2. Minerva ed Ercole
3. Mercurio e Vesta.	3. Apolline e Diana.

Una composizione connessa da un così stretto parallelismo dei suoi membri non può esser tagliata e distribuita sopra diversi fianchi della base, tanto meno, che Pausania mette le ultime delle figure *ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι*. Ma chiaro si è pure, che una composizione di questo genere richiede uno spazio molte volte più largo che alto. Se peraltro confrontiamo le misure del tempio, vedremo, che la larghezza della base non poteva superar di molto la larghezza del trono stesso. Ond'è, che l'altezza della base non può esser stata quella solita a vedersi nel più gran numero delle statue, di un terzo o della metà della figura, ma che deve aver fatto l' impressione di uno scalino, dal quale il dio, se potesse alzarsi, discenderebbe con facilità. E di tale proporzione saranno ad intendersi le parole di Luciano (quom. hist. conscr. s. 27) da me una volta riferite falsamente alla composizione dei cancelli, che vantano l'eurythmia della base (*τῆς κρηπῖδος τὸ εὔρυθμον*). Giacchè ripensando alle dimensioni colossali della statua, dovremo sempre dar a questo scalino un'altezza che quasi arrivi a quella dell'occhio dello spettatore, cioè non inconsiderevole in riguardo all'uomo che guarda il dio, mentre dall'altra parte non è tale da impedire la vista di alcuna parte del trono, il che avverrebbe, se la base fosse stata di 10—12 piedi, come da altri fu supposto. Mi pare dunque non irragionevole il dare alla base insieme col suppedaneo quell'altezza, che perde l' uomo, quando è assiso sopra alta sedia, cioè circa un sesto di tutta la sua figura. Supponendo dunque Giove in piedi di circa piedi 42, perde, assiso sul trono, circa un sesto, cioè p. 7, dei quali potremo dar quattro alla base, tre al suppedaneo. Se pertanto il Dio si alzasse stando sulla base, arriverebbe all'altezza di p. 46, che è incirca quella tel tempio, così che ne toccherebbe il soffitto, come doveva esser il caso secondo le proporzioni indicateci da Strabone.

Di questo calcolo approssimativo, che ci ha servito di norma anche nella costruzione delle altre parti del trono, ci potremo contentare per lo scopo del nostro ristauro, che consiste nella più conveniente distribuzione di tutto ciò che da Pausania ci vien descritto. In quanto ai dettagli architettonici ed ornamentali diamo piena libertà, anzi siamo desiderosi, che il fino gusto degli artisti venga a supplire e correggere i difetti del nostro lavoro.

Die Bildwerke des Parthenon.*)

(1874.)

Wer die Tabellen überblickt, in denen Michaelis die verschiedenen Versuche zur Erklärung der Skulpturen des Parthenon übersichtlich zusammengestellt hat, wird sich dadurch mehr abgeschreckt als aufgefordert fühlen, seine Kräfte auf einem so bestrittenen Felde der Forschung von neuem zu versuchen. Ich gestehe es offen, daß nur die Notwendigkeit, diese Bildwerke im Zusammenhange der Kunstgeschichte zu behandeln, mich die Scheu hat überwinden lassen, an das schwierige Problem ihrer Deutung näher heranzutreten. Als einen Vorteil dieser langen Zurückhaltung erachte ich es, daß ich, ohne für eine der bisherigen Ansichten irgendwie im voraus eingenommen zu sein, jetzt meine Studien auf Grundlage der Arbeit von Michaelis beginnen konnte, die (wie er selbst sie wohl am liebsten charakterisiert hört) uns zuerst eine „kritische Textausgabe" der Skulpturen des Parthenon geliefert hat. Gefährlicher drohte mir E. Petersens Buch über Phidias zu werden. Frisch, lebendig und mit scharfem Urteil geschrieben, reich an feinen und treffenden Beobachtungen blendete es mich anfangs, daß ich fast im Begriff war, meine eben skizzierten eigenen Gedanken wieder beiseite zu legen. Indessen bei wiederholter Überlegung durfte ich allerdings anerkennen, daß durch Michaelis und Petersen für die Deutung geleistet war, was auf den bisherigen Wegen zu leisten möglich war; aber die Zweifel überwogen, ob diese Wege überhaupt zum Ziele zu führen geeignet seien. Wenn ich es daher wage, von durchweg veränderten Grundanschauungen aus eine völlig neue Erklärung aufzustellen, so muß es natürlich meine erste Aufgabe sein, die Notwendigkeit dieses Versuches durch den Nachweis der Haltlosigkeit aller bisherigen Ansichten zu begründen. Doch darf ich mich dabei auf die Widerlegung meiner beiden nächsten Vorgänger beschränken, indem ältere unbegründete Meinungen bereits durch ihre eingehenden Erörterungen als beseitigt zu erachten sind. Ebenso genügt es, hinsichtlich des Tatbestandes der uns erhaltenen Reste, sowie des gesamten literarischen Materials auf ihre Schriften zu verweisen.

Der Ostgiebel.

Nur mit wenigen Worten gibt Pausanias (1, 24, 5) den Gegenstand der Darstellung an, welche das östliche oder vordere Giebelfeld schmückte: *πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν.* Von der Gruppe selbst sind nur die beiden Seitenflügel erhalten. Die Mitte, wenigstens die Hälfte des Ganzen, fehlte schon zur Zeit Carreys, dessen Zeichnung vielmehr durch einige später wiedergefundene Stücke ergänzt wird. Die vollständige Übersicht alles Erhaltenen gibt Taf. 6 bei Michaelis [vgl. Abb. 31a u. b]**).

---

*) Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Cl., 1874, II S. 1—50.

**) [Abb. 31a u. b, 32 geben die französischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts wieder, nach den Antiken Denkmälern des Instituts I Taf. 6, 6a; Zinkstöcke aus Winter, Kunstgesch. in Bildern. Wie H. Omont, Athènes au XVIIe siècle, Paris 1898 S. 4f. wahrscheinlich macht, stammen die Zeichnungen nicht von Carrey her.]

Unbestritten ist die Deutung der äußersten Ecken: links taucht Helios mit seinen Rossen aus den Wogen des Okeanos auf; rechts sinkt Selene mit den ihrigen in das Dunkel hinab.

In der nackten unbärtigen Gestalt, die dem aufgehenden Helios zunächst am Boden sitzt [Abb. 30], glauben M. und P. den Dionysos zu erkennen. „Sein Sitz, sagt M. 173, ist, wie so oft bei Homer, zunächst mit dem Felle eines Tieres bedeckt, das nach der Tatze zu schließen, dem Katzengeschlecht angehört; darüber liegt der Mantel.“ Wir finden solche Felle z. B. auf den Sesseln der Götter an der Sosiasschale und öfter. Für sich allein vermag daher das Fell zugunsten des Dionysos nichts zu beweisen, um so weniger,



30. „Olympos“ aus dem Ostgiebel des Parthenon. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

als es, durchaus verschieden von der gewöhnlichen Nebris, dem Felle eines Rehes, weit mehr einem Löwen-, als dem sonst noch für Dionysos gebräuchlichen Pantherfelle ähnlich sieht. Gerade daß der Künstler den Kopf nicht hat sichtbar werden lassen, deutet darauf hin, daß er dem Tiere keine eigentlich attributive Bedeutung hat beilegen wollen: es scheint nur den Zweck zu haben, auf dem rauhen Felsgrunde eine weiche Unterlage zu bilden. Wichtiger ist die Gestalt selbst. Wenn Alkamenes, des Phidias Schüler, wie wir aus Münzbildern schließen dürfen, seinen Dionysos bärtig und gleich dem Zeus thronend bildete, so ist dadurch allerdings keineswegs ausgeschlossen, daß Phidias den Gott jugendlich darstellen durfte. Aber seine Bildung hätte doch eine Mittelstellung zwischen der älteren und der späteren Auffassung einnehmen müssen, und wir dürfen nicht annehmen, daß Phidias diejenigen Charakterzüge aufgegeben, welche die spätere Dar-

stellungsweise noch mit der früheren gemein hat. Die „mächtige Körperbildung des bärtigen Dionysos“ trägt durchaus den Charakter einer weichen, üppigen Fülle, welche später in „jugendzarte, ja weichliche Formen“ (M. 168) übergeht. Wie paßt nun für den Übergang von der einen zur andern Bildung dieser von Kräftigkeit strotzende, feste Körper, fest in den einzelnen Formen wie in der ganzen Fügung der Glieder? wie besonders die feste energische Haltung des Nackens? Lange weiche Locken dürfen wir freilich in der Zeit des Phidias nicht erwarten; aber ebenso würde das auffallend schlichte und kurzgeschnittene Haar, welches den Nacken ganz frei läßt, eine durch nichts gerechtfertigte Anomalie sein. So bleibt der Hinweis auf die Götterversammlung am Ostfries des Parthenon, wo M. und P. den Dionysos in dem der Demeter gegenübersitzenden Jünglinge erkennen wollen. Aber ist wirklich dieser der Gott und nicht vielmehr der der Göttin gegenüber Sitzende? Für den erstern sollen von äußeren Kennzeichen sprechen: die Sandalen, welche diese Figur von dem Jüngling neben der Demeter unterscheiden; das Kissen auf dem Sessel, welches er allein als Weichling unter den Göttern habe, endlich die Form des Sessels selbst, welcher dem der Demeter gleich sei und daher auf eine nähere Verbindung dieser beiden Gottheiten hinweise. In diesem Falle müßten jedoch die beiden Sessel in ihrer Form völlig übereinstimmen, was tatsächlich nicht der Fall ist. Das Kissen ferner müßte, um einen Weichling zu charakterisieren, doch etwas mehr sein als eine dünne Unterlage, die nur dazu bestimmt scheint, die parallelen geraden Linien des Stuhles zu unterbrechen. Hinsichtlich der Sandalen endlich herrscht in dem Fries keine strenge Konsequenz. In der Götterversammlung scheinen sie im allgemeinen zur Bekleidung zu gehören, und so hat sie Poseidon, dem sie in der Regel so wenig zukommen, wie dem Ares. Hephaistos hat sie nicht, wie es scheint, um durch die besondere Art, wie er die Füße setzt, auf seine Lahmheit hinzudeuten, und aus ähnlichem Grunde mochte sie der Künstler bei dem Jünglinge neben der Demeter weggelassen haben, indem sie das feine Spiel der Füße beeinträchtigt haben würden. — Alles kommt hier darauf an, das eigentümliche künstlerische Motiv dieser zusammengeschlossenen Gestalt richtig zu erkennen. Gewiß dürfen wir P. (S. 256) zugeben, daß dieses Schema zum Ausdrucke einer unruhigen, auf wechselnden und einander entgegengesetzten Gefühlen beruhenden inneren Spannung verwendet werden kann, wie es z. B. in der Statue des ludovisischen Ares der Fall ist. Aber P. selbst zitiert auch den neben Dionysos sitzenden Satyr am Monument des Lysikrates, bei dem von einem solchen Motive gewiß nicht die Rede ist. Sehen wir nun, wie in der Figur des Parthenonfrieses der Körper durch das über den Stab gelegte Bein „so ohne feste Stütze balanziert“, so wird dadurch der halb genrehafte Charakter des Motivs hier noch stärker hervorgehoben. Die Gestalt ist es müde geworden, auf die Länge in solenner Haltung auf einem Sessel ohne Lehne auszuharren, und eben jenes Schaukeln bietet die Gelegenheit, manche im ruhigen Sitzen zu sehr in Anspruch genommene Teile des Körpers zu entlasten und zeitweilig die Anstrengung auf andere Teile zu übertragen: sie sucht es sich so viel wie möglich bequem zu machen. Dagegen spricht sich in der gegenübersitzenden Gestalt eine ganz andere Art von Unruhe, nämlich innere, geistige Unruhe aus. Hermes und Demeter bieten so recht ein Bild ruhiger aufmerksamer Betrachtung

dar. Der zwischen ihnen sitzende Gott hätte vollkommen Platz finden können, um sich ihnen darin beizugesellen; aber er hat sich nach der entgegengesetzten Seite umgedreht und indem er dadurch die solenne Ordnung unterbricht, bewirkt er Verwirrung und findet kaum einen passenden Platz für seine Beine; trotzdem wendet er sich in demselben Augenblick mit dem Körper schon wieder rückwärts und muß sich mit dem Arm hinter dem des Hermes durchdrängen, um auf ihm eine momentane Stütze zu suchen. Nehmen wir dazu die Kräftigkeit des Körperbaues, durch die er seine Umgebung bestimmt überragt, so werden wir nicht in Abrede stellen können, daß in dieser Gestalt das Wesen des Ares, dem sich ohne Bedenken die Lanze in die erhobene Linke geben läßt, vortrefflich zum Ausdruck gelangt. Ganz ebenso entspricht aber der gegenübersitzende schlanke und feiner gebildete Jüngling dem Wesen des Dionysos, der noch dazu neben Demeter seine passendste Stellung findet. Wie überall, so sucht er auch hier zuerst sein körperliches Behagen, ohne welches das bloße Schauen festlichen Gepränges ihm keinen Genuß gewähren würde. Der Thyrsos, sonst ein Zeichen seiner Würde, muß ihm dabei als momentane Stütze dienen. In seinem ganzen



31 a. Ostgiebel des Parthenon. Zeichnung aus dem 17. Jahrh.
(Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Wesen aber spricht sich die für ihn so charakteristische Weichheit, Lässigkeit und der Mangel ernster Energie aus. Sein Kopf mochte mit einer Tänie über dem leise gelockten Haar geschmückt sein. Erkennen wir also hier mit hinlänglichem Recht den Dionysos, so werden wir um so bestimmter behaupten können, daß die Jünglingsgestalt des Ostgiebels nicht mit demselben Namen bezeichnet werden darf.

Es folgen zwei nebeneinander sitzende Frauengestalten, von M. und P. Demeter und Persephone genannt. Zuzugeben ist, daß sie in ihrer Körperbildung nicht vollkommen übereinstimmen, daß die eine etwas zartere Formen zeigt, die andere außerdem um ein Geringes größer erscheint, obwohl dabei in Anschlag zu bringen ist, daß dieser Eindruck zum Teil durch ihren etwas erhöhten Sitz und durch ihre energischere Haltung bedingt ist. Genügen aber diese Unterschiede, um uns ein Verhältnis wie zwischen Mutter und Tochter mit Sicherheit erkennen zu lassen? Wo etwas Ähnliches beabsichtigt wird, pflegt die Kunst diese ihre Absicht noch durch andere Mittel, namentlich durch die Gewandung zum Ausdruck zu bringen. So unterscheiden sich eben dadurch die beiden Göttinnen sehr wesentlich in dem bekannten großen Relief von Eleusis (Mon. d. I. VI 45) [Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 7], so in dem kleineren ebenfalls eleusinischen bei Müller D. a. K. II 8, 96 [4. Bearbeitung Taf. XVIII 7] (vgl. außerdem das

Fragment: Rev. arch. 1867, pl. IV), so in den schönsten Vasenbildern malerischen Stils (Müller ebd. 10, 112; C. R. 1859, 1—2 = Gerhard ges. Abh. T. 76—77; in der cumanischen Reliefvase ebd. T. 78). Schon diese wenigen Beispiele, welche den besten Zeiten der Kunst angehören oder auf gefeierte Typen derselben zurückweisen, zeigen deutlich, wie man das Bedürfnis einer schärferen Charakteristik empfand; und Phidias sollte sich mit Unterschieden begnügt haben, die jedenfalls die Möglichkeit des Irrtums für den Beschauer nicht ausschlossen?

Die größte Konsequenz hat merkwürdigerweise in der Benennung der nächstfolgenden lebhaft voranstürmenden Mädchengestalt als Iris, sowie der ihr (angeblich) auf der andern Seite entsprechenden einst beflügelten Figur als Nike geherrscht. Nike auf der Hand der Parthenos, wie auf der Hand des Zeus in Olympia war lang bekleidet; lang bekleidet sind auch die zahlreichen Niken an der Balustrade des Tempels der Apteros. Wie verträgt sich damit das kurze, florartige Gewand der Statue? Und Iris wiederum, das vorzugsweise leicht beschwingte Wesen, soll ohne Flügel und mit einem Gewande, das nur schwer und mühsam der Bewegung folgt, gebildet sein?



31 b. Ostgiebel des Parthenon. Zeichnung aus dem 17. Jahrh.
(Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Sollen wir da zweifeln, daß die bisher für Nike gehaltene Figur nicht vielmehr Iris ist?

Schwankender sind die Benennungen der drei Frauen in der Nähe der Selene. Der Gedanke an die drei Parzen ist wohl allgemein aufgegeben. Die Beziehung auf die drei attischen Tauschwestern, Aglauros, Pandrosos und Herse, von Welcker poetisch entwickelt, fällt mit seiner zu engen Auffassung der Gesamtidee der Giebelgruppe als einer ausschließlich attischen. M. setzt zu den Namen Pandrosos, Thallo und Auxo selbst ein Fragezeichen. Zuletzt hat sich P. für Hestia und Aphrodite im Schoße der Peitho ausgesprochen. Zunächst ist ihm dabei das Versehen begegnet, daß er in der Rechten seiner Hestia ein Szepter voraussetzt, während sich nach Carreys Zeichnung diese Hand nicht zur Seite, sondern über dem Schoße befand. Durfte aber ferner der Künstler Hestia, die Gründerin des Herdes und der häuslichen Ordnung, auf einen Felsstein setzen? Entspricht die unruhige Stellung der Füße der durchaus ruhigen Würde ihres Wesens? Und endlich durfte er der keuschen züchtigen Göttin, die wir am liebsten tief verschleiert sehen, ein Untergewand geben, das von der Schulter herabgleiten zu wollen scheint, um die Reize des Busens zu enthüllen? Auch bei der angeblichen Aphrodite läßt sich wiederum die Frage aufwerfen, wodurch der Künstler berechtigt war, in einer feierlichen Versammlung olympischer Götter diese

Göttin auf ein unebenes felsiges Terrain gelagert darzustellen? Denn durch die Annahme, daß die Enge des Raumes ihn dazu zwang, wird doch niemand einen Phidias entschuldigen wollen. Über die Verbindung mit Peitho aber ist ähnlich zu urteilen, wie oben über die Verbindung zwischen Demeter und Persephone. Wie wir dort verlangten, daß das Verhältnis von Mutter und Tochter schärfer betont sein müsse, so können wir hier die Forderung nicht aufgeben, daß Peitho in dem untergeordneten Verhältnis der Dienerin oder Zofe erscheine. Daß die Sitzende der Liegenden gestattet, an sie gelehnt auszuruhen, ist aber kein Zeichen der Unterordnung, sondern der Intimität; in ihrem übrigen Erscheinen ist sie der andern durchaus gleichberechtigt. — Auch hier verweist man wieder auf den Ostfries, wo nach der jetzigen Annahme Peitho neben, ja streng genommen vor der Aphrodite als eine dieser an Bedeutung gleiche Göttin sitzen soll. Ich will keinen Nachdruck darauf legen, daß Aphrodite äußerlich durch den Schleier vor ihrer Nachbarin bestimmt hervorgehoben ist. Aber ist denn Peitho sicher nachgewiesen? Hat Peitho das Recht, in einer Götterversammlung, wie die des Frieses, als ein den oberen Göttern gleichberechtigtes Glied aufzutreten? Man sagt: sie besitze in Athen einen gesonderten Kultus. Aber auch andere Wesen verwandter Art, wie Nike, Hebe, wurden an verschiedenen Orten besonders verehrt, wodurch jedoch ihr allgemeines Verhältnis zu den oberen Göttern in keiner Weise aufgehoben wird. Wollte der Künstler Peitho im Friese darstellen, so durfte er sie nur in einem der Nike in der Zeusgruppe durchaus analogen Verhältnis auffassen. Vielleicht wird man die Richtigkeit dieses Satzes eher zugeben, sofern es gelingt, für die angebliche Peitho des Frieses einen passenderen Namen nachzuweisen. Streng vereinigte Paare sind im Friese nur Zeus und Hera, Athene und Hephaistos; sie sondern sich auch künstlerisch von der übrigen Versammlung, die nicht auf jeder der beiden Seiten je zwei Gruppen zu zwei, sondern nur je eine Gruppe zu vier Figuren bildet. Wie innerhalb dieser Einheit die Fügung eine losere war, haben wir bereits bei der Erörterung über Ares und Dionysos erkannt, und dieselbe Freiheit werden wir auch für die gegenüberstehende Seite in Anspruch nehmen dürfen. Hier konnte der Künstler nicht wohl den Apollo neben Aphrodite setzen, aber des Rangverhältnisses wegen auch nicht Apollo seinen Platz mit dem des Poseidon vertauschen lassen. Dadurch erklärt es sich, daß er der Gattin des Poseidon, der Amphitrite, die gewiß ein volles Recht zur Teilnahme an dieser Versammlung hat, ihren Platz nicht unmittelbar neben dem Gatten, aber doch in seiner Nähe neben der Aphrodite anwies, mit der sie ja ihrer Natur nach aufs passendste sich vereinigt, so daß es auch durchaus gerechtfertigt ist, wenn Aphrodite ihren Arm vertraulich auf ihren Knien ruhen läßt.

Kehren wir zur Giebelgruppe zurück, so wird es uns zwar nie möglich werden, die fehlende Mitte, die volle und wichtigste Hälfte des Ganzen, in allen Einzelheiten zu ergänzen; aber, um auch nur über das Erhaltene zu urteilen, ist es nötig, uns von dem Ganzen wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu bilden. Das hat zuletzt P. mit vielem Scharfsinn versucht: in der Mitte steht oder thront Zeus; Athene ist bereits seinem Haupte entsprungen und tritt eben in voller Rüstung dem Hephaistos gegenüber, der mit noch erhobener Axt zurückweicht. Nike eilt ihrer neuen Gebieterin jubelnd entgegen; ruhiger folgt Ares, dann Hermes wegeilend, um der Welt

die Botschaft der Geburt zu überbringen. Auf der andern Seite des Zeus finden wir zunächst seine Gattin Hera, dann Poseidon, den Nebenbuhler der Athene in der Bewerbung um den Besitz des attischen Landes. Die jungfräuliche Artemis erscheint als das Gegenbild der Nike, Apollo als das des Ares, Iris endlich bringt wie Hermes die Botschaft, nur in entgegengesetzter Richtung. Die übrigen früher besprochenen Gottheiten stehen der Haupthandlung ferner; sie widmen ihr daher geringere Aufmerksamkeit; ja Dionysos und Aphrodite erscheinen nur mit sich selbst beschäftigt. Helios und Selene stellen den Olymp als Szene der Athenegeburt nach dem Mythos dar.

Bei unbefangener Betrachtung kann uns nicht entgehen, daß die eigentliche Mitte dieser Komposition an starker Überladung leidet. Zeus, Athene, Hephaistos, Hera und Poseidon, alles Hauptpersonen, jede von bedeutendem Gewicht — das ist offenbar zu viel. Wo findet da der Beschauer einen Augenblick zu ruhiger Überlegung? Soll der Blick zuerst von Zeus auf Athene und Hephaistos gelenkt werden, so kann es nur geschehen, indem Hera und Poseidon als weniger bedeutend hingestellt werden, wodurch aber wiederum das künstlerische und geistige Gleichgewicht gestört wird. Nike und Artemis könnte man sich als leichterer Art und wie zu notwendiger Abwechselung und Erholung eher gefallen lassen. Ares und Apollo aber scheinen fast nur bestimmt, den Gegensatz der Bewegung des Hermes und der Iris zur Richtung der Nike und Artemis gewissermaßen zu neutralisieren, ohne eigentlich ein selbständiges Interesse zu erwecken. Und wie sollen wir uns für die noch folgenden Figuren erwärmen, wenn diese selbst bei einer so außerordentlichen Begebenheit völlig kalt bleiben? Die Gestirne des Tages und der Nacht endlich erscheinen bei solcher Auffassung des Ganzen als dem Künstler durch die Enge des Raumes aufgezwungene Abbreviaturen.

Genug, dieses Ganze ist unbefriedigend. Wir sind berechtigt, eine lebensvolle, künstlerisch und poetisch einheitliche abgeschlossene Komposition zu erwarten, und sollen uns mit einer Reihe von Gestalten begnügen, die durch dogmatische Fäden und Beziehungen des Kultus lose verknüpft sind, ohne daß dieselben mit der Handlung irgend einen direkten Zusammenhang haben. Nach den bisherigen Erfahrungen aber dürfen wir wohl behaupten, daß jeder weitere Versuch, solange er sich in der bisher verfolgten Richtung bewegt, zu keinem besseren Resultate führen würde.

Es ist nötig, einen neuen Ausgangspunkt zu suchen, und diesen bietet uns der 28. Homerische Hymnus auf Athene. Nur dürfen wir uns nicht begnügen, wie es Petersen (S. 115) tut, ihn wie eine Art von dichterischem Motto voranzustellen, sondern müssen uns ganz dem lebendigen Eindrucke der Schilderung hingeben. Da hören wir, wie bei der Geburt der Athene nicht nur die Unsterblichen Staunen ergriff, sondern es erbebt der große Olymp unter der Gewalt der Göttin mit funkelndem Blicke; es kracht die Erde, es tost und brandet das Meer, Helios hemmt seinen Lauf, bis die Göttin ihren Waffenschmuck ablegt. In dieser Schilderung klingt offenbar die ursprüngliche Naturbedeutung der Göttin des reinen Äthers nach, die unter Sturm und Gewitter geboren wird. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß die zu Phidias' Zeit schon in lebendiger Entwickelung begriffene Naturphilosophie die physische Bedeutung der Göttin bereits wieder zu lebendigem Bewußtsein gebracht habe. Immerhin aber mochte sie so viel bewirken, daß

ein Künstler wie Phidias eine solche Schilderung nicht als bloß schmückendes Beiwerk, sondern als einen positiven Bestandteil der Substanz des Mythos betrachten lernte, der auch in der künstlerischen Darstellung nicht unberücksichtigt bleiben durfte.

Der Künstler weist uns aber sofort darauf hin: am Anfange und am Ende seiner Komposition durch Helios und Selene. Sie bezeichnen die Unendlichkeit im Raume und in der Zeit, im Raume das All ausgedehnt zwischen Aufgang und Niedergang, in der Zeit die Ewigkeit im unveränderlichen Wechsel des Kreisens der Gestirne: ein Gedanke, der noch in Monumenten der späteren Römerzeit seine typische Geltung bewahrt. So werden wir sofort weit über die Grenzen des attischen Landes hinausgeführt, auf das man in früheren Erklärungen die Bedeutung der Geburt Athenes beschränken wollte. Der Künstler führt uns in den weiten allgemeinen Welt- oder Himmelsraum, in dem die Götter von Ewigkeit zu Ewigkeit wohnen und in dem daher auch die Geburt nicht als ein einmaliges und einzelnes Faktum aufzufassen ist, sondern als eine himmlische und göttliche Erscheinung, die unter bestimmten Bedingungen sozusagen ewig wiederkehrt.

Helios taucht soeben aus den Wogen des Meeres auf, Selene sinkt hinab. Mit Recht bewundern wir die Kühnheit der Phantasie des Phidias in der künstlerischen Gestaltung der beiden Gestirne. Frei von allen Fesseln konventioneller Auffassung lenkt er seinen Blick auf die Wirklichkeit der Erscheinung, und vor seinen Geist tritt dieselbe in persönlichster, sprechendster Gestaltung. Soll sich nun diese großartige, lebensvolle Anschauung der Natur auf die beiden äußersten Ecken beschränken und sofort einem starren Dogmatismus weichen? Soll der Künstler etwa nur dem Zwange des Raumes nachgebend den Moment des Aufganges und Unterganges gewählt haben? Ein Geist wie Phidias mußte hier vermitteln, mußte allmählich von dem Bilde der Natur zu dem geistigen Mittelpunkte überleiten, mußte ebenso den zeitlichen Moment als einen nicht willkürlichen, sondern notwendig bedingten motivieren.

Die ersten Strahlen des aufgehenden Helios erleuchten den Sitz der Götter, die Höhen des Olympos. Diesen, den Gott des Berges, erkennen wir in der Gestalt des vor den Rossen gelagerten Jünglings [Abb. 31]. Die bei Berg-, wie bei Flußgöttern weniger häufige, aber keineswegs außergewöhnliche unbärtige Bildung kann am wenigsten beim Olympos auffallen:

ὅθι φασὶ θεῶν ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
ἔμμεναι· οὔτ᾽ ἀνέμοισι τινάσσεται, οὔτε ποτ᾽ ὄμβρῳ
δεύεται. οὔτε χιὼν ἐπιπίλναται· ἀλλὰ μάλ᾽ αἴθρη
πέπταται ἀνέφελος, λευκὴ δ᾽ ἐπιδέδρομεν αἴγλη.
τῷ ἔνι τέρπονται μάκαρες θεοὶ ἤματα πάντα.

(Od. VI 43 ff.). Nicht zufällig und für den Augenblick ruht er hier, sondern auf bereitetem Lager, einem Tierfelle, hat er seinen ständigen festen Sitz; und diese Ruhe und Festigkeit spricht sich auch in der ganzen Gestalt, in ihrer sicheren Haltung, wie in den kräftigen unverwüstlichen Formen aus, einem Felsengebilde im Gegensatz zu den fließenden Formen des Flußgottes im Westgiebel.

Wir befinden uns jetzt an den Pforten, den Toren des Himmels:

ἃς ἔχον Ὧραι,
τῇς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὔλυμπός τε,
ἠμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν νέφος, ἠδ' ἐπιθεῖναι.

(Il. V 749; VIII 393). In der Zweizahl, wie sie in Athen verehrt wurden (ohne daß deshalb hier an speziell attische Horen zu denken wäre), sitzen sie eng vereint und nur etwa so weit in ihrer Bildung unterschieden, wie es in den Namen Thallo und Karpo angedeutet ist: die eine etwas nach außen, die andere mehr nach der Mitte gewandt und durch die Bewegung der Arme, in der sie eine Tänie oder ein Blumengewinde halten mochte, den Blick des Beschauers nach dieser Seite lenkend.

Wir blicken zunächst nach dem entgegengesetzten Ende des Giebels, wo dem aufgehenden Helios die hinabsteigende Selene, die schwindende Nacht entspricht. Sie entspricht ihm, oder richtiger: sie steht zu ihm in einem diametralen oder polaren Gegensatze nicht nur dem Raume, sondern auch der Bedeutung nach. Gegenüber der heiteren Klarheit, die Helios verbreitet, steht düsteres Dunkel. Dort im fernen Westen wohnen die dem Stamme des Okeanos und des Atlas entsprossenen Hyaden, das im Westen sich sammelnde und lagernde Gewölk, welches zwar Sturm, aber auch befruchtenden Regen bringt. Ihre Gegenwart mag uns freilich im ersten Augenblick überraschend erscheinen, da sie auf dem Gebiete der Religion und des Kultus weniger, und hier zunächst als Pflegerinnen des Dionysos hervortreten. Um so mehr werden wir uns der hohen Bedeutung erinnern müssen, welche ihnen neben den Pleïaden in den Anschauungen des Volkes, der Ackerbauer und Schiffer beigemessen wurde. Ihre Zahl wechselt in den verschiedenen Angaben; aber die für ähnliche Vereine so häufige Dreizahl ist durch genügende Zeugen verbürgt. Hesiod (fr. 67 aus Schol. Arat. phaen. 172) nennt sie den Chariten verwandte Nymphen, und unter den fünf, die er anführt, bezeichnet er die eine als schön bekränzt, die zweite als liebreizend, die dritte als mit weitem Gewande bekleidet. Der poetische Reiz, der Welckers Deutung auf die drei attischen Tauschwestern so anziehend machte, bleibt jetzt unverloren, nur daß an die Stelle des Morgennebels und Taues, der sich breit über die Flächen lagert oder emporstrebt, die verwandten, nur substantielleren und massigeren Wolken treten. Selbst Petersen unterstützt diese Deutung, indem er die gelagerte Gestalt vortrefflich in folgender Weise charakterisiert (S. 131): „Der Körper ist so voll blühendsten Lebens, so frisch und warm, wie Marmor sein kann, und die Falten, die kräftigen des Mantels, wie die feinen des Untergewandes umspielen die Formen mit tausendfacher Bewegung, besonders über Schoß und Busen, gleich wie leise zitternde Wellen durchsichtigen Wassers über hell leuchtendem Grunde."

Entspricht aber eine Auffassung der Naturerscheinungen des Himmels, wie wir sie in den Figuren des Giebels zu erkennen glaubten, dem Geiste des Phidias und seiner Zeit? Zwei nur wenig jüngere Zeitgenossen mögen antworten. Bei Euripides begrüßt Ion (v. 82 ff.) den Anbruch des Tages:

ἅρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων,
ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν,

ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῷδ' αἰθέρος
ἐς νύχθ' ἱεράν,
Παρνησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
καταλαμπόμεναι τὴν ἡμέραν
ἁψῖδα βροτοῖσι δέχονται.

Und Aristophanes läßt den Chor der Wolken mit den prächtigen Versen auftreten (v. 275 ff.):

ἀέναοι Νεφέλαι,
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον,
πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἐπὶ
δενδροκόμους, ἵνα
τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα,
καρπούς τ' ἀρδομέναν ἱερὰν χθόνα,
καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα,
καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον.
ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
μαρμαρέαις ἐν αὐγαῖς.
ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ἰδέας ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

Möchte man nicht beinahe glauben, daß die klare, plastische Schilderung der beiden Dichter angeregt sei durch die vor ihnen stehenden Werke der Plastik? Bei Euripides, der unmittelbar nach der Rede Ions in der Schilderung des bildnerischen Schmuckes am Tempel zu Delphi der gleichen Herrlichkeiten Athens gedenkt; bei Aristophanes, der die Wolken nach Athen ziehen läßt, um die Opfer und Festfeiern, die Weihgeschenke, die hohen Tempel und Bilder der Götter zu schauen. Noch mehr: ein gewebter Teppich, den Euripides gleichfalls im Ion (v. 1146 ff.) beschreibt, bietet auch ein künstlerisches Seitenstück zu den Kompositionen des Giebels:

ἐνῆν δ' ὑφανταὶ γράμμασιν τοιαίδ' ὑφαί.
Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ.
ἵππους μὲν ἤλαυν' ἐς τελευταίαν φλόγα
Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος.
μελάμπεπλος δὲ Νὺξ ἀσείρωτον ζυγοῖς
ὄχημ' ἔπαλλεν· ἄστρα δ' ὡμάρτει θεᾷ.
Πλειὰς μὲν ᾔει μεσοπόρου δι' αἰθέρος,
ὅ τε ξιφήρης Ὠρίων. ὕπερθε δὲ
Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρει πόλῳ.
κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω
μηνὸς διχήρης, Ὑάδες τε ναυτίλοις
σαφέστατον σημεῖον, ἥ τε φωσφόρος
Ἕως διώκουσ' ἄστρα.

Ist nun das Naturgemälde des Giebels nur ein Landschaftsbild, eine Umrahmung für die in der Mitte vorauszusetzende Versammlung der Olym-

pier? Schon der Homerische Vers (Il. XV 192; vgl. 20), daß Zeus zur Herrschaft den Himmel erhielt „in Ätherglanz und Wolken", würde der Schilderung des Künstlers eine tiefere Bedeutung verleihen. Doch muß sich dieselbe noch wesentlich erhöhen beim Hinblick auf den Homerischen Hymnus von der Geburt der Athene. Jene gewaltige Macht elementarer Ereignisse, welche dort die Geburt begleiten, sie spiegeln sich oder sie klingen nach in dem Werke des Phidias: warum nicht in lebendigerer, erregterer Weise, das wird sich erst erklären, wenn wir uns von der fehlenden Mitte eine annähernde Vorstellung gemacht haben werden.

Freilich bieten sich hier nur geringe äußere Hilfsmittel dar. Die sogenannte Nike gehört, wie später nachgewiesen werden soll, nicht dem Ost-, sondern dem Westgiebel an. So bleibt außer einem mit Wahrscheinlichkeit auf Hephaistos bezogenen Torso nur die angebliche Iris neben den Horen übrig. Ihre lebhafte Bewegung bezeichnet einen bestimmten Abschnitt in der Komposition. Wir treten gewissermaßen aus dem Vorhofe in den inneren Raum des Olympos. Mit Recht hebt Petersen den jugendlich mädchenhaften Charakter der Gestalt hervor, der den Kreis der Möglichkeiten einer Erklärung wesentlich verengt und zugleich für dieselbe ein bestimmtes Kriterium abgibt. Sollen wir es für Zufall halten, daß an einem nur wenig jüngeren Werke der athenischen Burg dieselbe Figur bis auf die Haltung des linken Armes fast unverändert wiederkehrt? Sie erscheint am vorderen Friese des Niketempels neben einer sitzenden Göttin, in welcher man kaum umhin kann, Hera zu erkennen. Halten wir uns für die ihr zugeteilte Dienerin an den von Gerhard vorgeschlagenen Namen Hebe, so werden wir zugeben dürfen, daß auch die Bildung der Statue des Ostgiebels dieser Benennung nicht widerspricht, wenn auch das Motiv der Bewegung dabei vorläufig noch unerklärt bleibt. Zunächst ist es fast noch wichtiger, daß uns die Vergleichung jener Frieskomposition unwillkürlich darauf hinleitet, neben Hebe auch in dem Giebel die thronende Hera vorauszusetzen: in der Nähe der Horen, die ja nächst Zeus auch ihr als Herrin ihre besonderen Dienste weihen. Ihr gebührt eine in die Augen fallende Stelle bei der Geburt der Athene. Mögen immerhin die Züge von Eifersucht, von der sie sich auch bei diesem Anlaß nicht frei gehalten haben soll, nicht dem ursprünglichen Kern der Sage angehören, so ist es doch in ihrer eigenen Stellung als Gemahlin des Zeus, sowie in der Stellung, welche Athene als Tochter des Zeus neben ihr im Olymp einnimmt, hinlänglich begründet, daß sie bei deren Geburt nicht unbeteiligt bleiben darf, allerdings nicht als selbsthandelnd, sondern in der Rolle der ersten und hervorragendsten Beobachterin. Diesem Verhältnis entspricht es vortrefflich, daß sie nicht in unmittelbarer Nähe der Mitte erscheint, sondern in einiger Entfernung, wo sie eine gewisse Selbständigkeit zu bewahren, selbst wieder der Mittelpunkt einer kleineren Gruppe zu werden vermag. Zur Abrundung einer solchen bietet sich ungesucht Ares dar, der Sohn der Hera, der ja zur bevorzugten Tochter des Zeus in einem oft genug hervortretenden Gegensatze steht. Nicht minder zuversichtlich möchte man behaupten, daß der Hera an der gegenüberstehenden Stelle der Komposition neben den Hyaden niemand anders entsprochen haben kann als Poseidon, der Nebenbuhler der Athene im Streit um Attika, aber später im Kultus mit ihr verbunden. Der Übergang von den Hyaden zu ihm erscheint nicht minder

passend, wie der von den Horen zu Hera. Der Hebe entsprechend mochte ihm eine Nereide (oder etwa Iris? vgl. Paus. III 19, 3) beigegeben sein, während die Stelle des Ares etwa Apollo einnehmen mochte, der ja auch im Ostfries mit Poseidon verbunden ist. So lösen sich von den beiden äußersten Flügeln der Komposition, welche den lokalen oder physischen Hintergrund bilden, die beiden Gruppen der Hera und des Poseidon in dem bestimmten Sinne ab, daß sich in ihnen das Interesse an der Handlung steigert; aber ebenso lösen sie sich von der eigentlichen Mitte ab, indem sich in ihnen die beobachtende Teilnahme von der Handlung selbst scheidet.

Für die letztere ist jetzt im Zentrum ein Raum gewonnen, in dem sie sich frei und unbehindert entfalten kann, so daß sie das Auge vorzugsweise auf sich lenkt, ohne es zu verwirren. Man hat, und wohl mit Recht, den Vasen- und Spiegeldarstellungen keinen besonderen Wert für die Rekonstruktion der Giebelgruppe im einzelnen beilegen zu dürfen geglaubt. Doch möchte es Beachtung verdienen, daß dieselben bei sonstigem Wechsel des Personals in der Umgebung des Zeus einem hilfreichen Wesen konsequent seine Stellung gewahrt haben: der Eileithyia, sei es daß sie dieselbe einzeln, oder was dem Begriffe nach nicht verschieden ist, in der Zweizahl einführen. Aus künstlerischen Gründen empfiehlt es sich durchaus, sie auch in der Komposition der Giebelgruppe wieder in ihre Rechte einzusetzen, und zwar in der schon von Homer (Il. XV 270) bezeugten Doppelzahl. Die Gestalt des Zeus mußte natürlich aus ihrer Umgebung besonders hervorgehoben werden; die unmittelbare Nähe wichtiger Hauptpersonen konnte aber diesem Eindrucke nur schaden. Dagegen verstärken zwei Eileithyien zu einer Gruppe mit ihm verbunden das Gewicht seiner Persönlichkeit, ohne bei ihrer untergeordneten durchaus dienenden Stellung sie zu unterdrücken. Zeus erscheint metrisch wie eine Arsis oder Länge zwischen zwei Thesen oder Kürzen. Nach diesen Kürzen gewinnen die nächstfolgenden Figuren wieder erhöhte Bedeutung, vor allem Hephaistos (oder möglicherweise Prometheus), der immer noch nahe genug bleibt, um seines Amtes zu warten, und dem vielleicht Hermes in bewegter Gestalt entsprach, der stets bereite Diener des Zeus, der hier den Hephaistos zur Stelle geschafft hat. Ob und welche Figuren zur Verstärkung, sei es der Mittel-, sei es der Seitengruppen noch hinzugefügt sein mochten, mag hier unerörtert bleiben.

Und Athene? Die durch Vasenbilder hervorgerufene Vorstellung, daß Athene in kleiner Gestalt aus dem Haupte des Zeus hervorspringe, wird als unplastisch und für die Darstellung in einer Giebelgruppe zu kleinlich, jetzt wohl von niemand gebilligt. Soll also Athene in voller majestätischer Gestalt die Mitte einnehmen, Zeus sich neben ihr befinden? Dadurch würde Zeus in eine untergeordnete Stellung versetzt, was für den König der Götter und hier noch besonders für den Vater, der eben erst der Tochter das Leben gibt, unmöglich ist. Oder soll Zeus die Mitte einnehmen und die Tochter ihm zur Seite stehen? So würde der Ehrenplatz, der der Göttin an ihrem Tempel gebührt, ihr entzogen. Oder sollen Vater und Tochter zu beiden Seiten der Mittellinie des Giebels aufgestellt sein? Dadurch würden sie in einen Gegensatz treten, wie Athene und Poseidon im Westgiebel, der jedoch weder im Mythos begründet, noch im Vordergiebel künstlerisch gerechtfertigt ist. Genug: bei der Anwesenheit beider Gottheiten haben wir zwei Mittelpunkte und bedürfen nur eines einzigen. Eine von

beiden muß also weichen, und zwar Athene. Mit anderen Worten: nicht ihre Geburt ist dargestellt, sondern der Moment vor der Geburt.

Im vorderen Giebel des Zeustempels zu Olympia sah man das Wettrennen des Pelops und Oinomaos in der Vorbereitung. Der Beschauer sollte, ehe er den Tempel betrat, nicht durch die bewegten Szenen des Rennens selbst aufgeregt, sondern durch die Vorbereitungen nur angeregt, in eine gewisse Spannung versetzt werden. Sollte nicht beim Parthenon eine ähnliche Absicht gewaltet haben? Pausanias, der vom Westgiebel sagt: der Streit über das Land ist dargestellt, gebraucht beim Ostgiebel nicht die gleiche Wendung, sondern: alles bezieht sich hier auf die Geburt der Athene. Helios taucht eben aus den Wellen empor, der Tag beginnt erst, der so Außerordentliches schauen soll. Die Nacht schwindet, zwar lagert dort in der Nähe noch feuchtes Gewölk, aber ruhig und unbewegt. Doch bereits erscheinen die Vorboten, die uns auf das Bevorstehende vorbereiten sollen: Hebe*) und ihr Gegenbild auf der andern Seite bringen die Botschaft und flüchten in Ahnung des Zukünftigen hinter ihre Gebieter. In diesen selbst aber und ihrer weiteren Begleitung mußte sich der Ausdruck staunender Erwartung in lebensvollen Abstufungen steigern. Denn schon ist die Axt erhoben, die auf das Haupt des schwerbedrückten, von hilfreichen Frauen unterstützten Zeus niederfallen soll. So steht das Werk vor dem Beschauer; dieser aber ergänzt aus seiner Phantasie, was noch folgt: die Göttin springt in voller Rüstung aus dem Haupte des Vaters; alle, die es sehen, staunen; der Olymp erbebt, die Erde kracht, es brandet und tost das Meer; die ganze Natur ist in wildem Aufruhr; Helios hemmt den Lauf, bis die Göttin den glänzenden Waffenschmuck von den unsterblichen Schultern nimmt. Unter solchen Gedanken naht er dem Tempel und nach wenigen Schritten tritt ihm dort im Innern das Bild der Göttin entgegen, wie in ruhigem lichtem Ätherglanz, in einer Pracht und Herrlichkeit, wie sie mit irdischen Mitteln nur der Genius eines Phidias dem Auge der Sterblichen zu zeigen vermochte.

Der Westgiebel.

Von dem Westgiebel sind jetzt nur noch sehr geringe Reste erhalten. Dagegen lernen wir aus den Zeichnungen Carreys und des Nointelschen Anonymus, der trotz ungeschickter Steifheit doch zu selbständig erscheint, als daß er für einen bloßen Kopisten Carreys gelten könnte, die Komposition in ihren Grundzügen mit nicht sehr wesentlichen Lücken kennen; vgl. Michaelis Taf. 7 und 8 [Abb. 32]. Vom Zentrum, das wahrscheinlich vom Ölbaum eingenommen war, eilen nach entgegengesetzten Richtungen Athene und Poseidon ihren Gespannen zu. Der Wagen der Athene wird von zwei mutigen Rossen gezogen und von einer weiblichen Gestalt, wie man annimmt, von Nike gelenkt. In einem Jüngling, der mit leichter Chlamys nebenher schreitet, erkennt man wohl mit Recht Hermes. Auch den Wagen des Poseidon haben wir uns wahrscheinlicher mit gewöhnlichen Pferden,

*) Oder sollen wir diese Gestalt Eos nennen? Sollte etwa der Künstler den Gedanken des Homerischen Hymnus, daß Helios seinen Lauf hemmt, dadurch ausgedrückt haben, daß Eos, die ihm vorangeeilt, jetzt plötzlich zurückweicht? Zu der auf der anderen Seite vermuteten Iris würde sie das passendste Gegenbild sein.

nicht mit Seerossen bespannt zu denken. Neben der Lenkerin, vermutlich Amphitrite, eilt auch hier, dem Hermes entsprechend, eine weibliche Gestalt der Mitte zu. Erst in neuerer Zeit ist darauf hingewiesen worden, daß der Torso dieser Figur uns wahrscheinlich in der bisher dem Ostgiebel zugeteilten sogenannten Nike erhalten ist (Matz, Gött. G. A. 1871, S. 1948; Michaelis, A. Z. 1872, S. 115; dagegen Petersen S. 144). Er soll am Boden des Giebelfeldes gefunden sein. Wäre dies der Ostgiebel, so müßte sich von ihm in Carreys Zeichnung wenigstens eine Andeutung finden. Die Unsicherheit in den Angaben Viscontis aber läßt sich sehr wohl daraus erklären, daß bis auf ihn der Westgiebel für den vorderen gehalten wurde und dadurch bei mündlicher Überlieferung leicht eine Verwechslung stattfinden konnte. Die Zeichnung der Figur im Westgiebel bei Carrey, dem Anonymus und Dalton entspricht aber dem Torso in der Hauptsache, soweit es sich bei dem Charakter dieser Skizzen erwarten läßt. Der aufrechten Haltung des Oberkörpers in seiner jetzigen Aufstellung läßt sich ohne Schwierigkeit eine den Zeichnungen entsprechende größere Neigung nach vorne geben. Die bei weiblichen Figuren ungewöhnliche kurze Gewandung mochte wegen des vorgebauten mittelalterlichen Mauerwerks für die Zeichner von unten nicht deutlich erkennbar sein. Für die Flügel zeigt sich wenigstens nach Carreys Zeichnung noch hinlänglicher Raum, und ein leichtes Gewandstück um den linken Arm steht mit ihnen keineswegs im Widerspruch, zumal die Zeichnungen keine Andeutungen geben, daß es sich hinter dem Rücken fortsetzte. Eine durchaus passende Deutung der Gestalt endlich wird sich bald ohne Schwierigkeit ergeben; ja die künstlerisch abgerundete Mittelgruppe erhält erst durch diese Figur ihren vollen geistigen Abschluß.

Es wird allgemein angenommen, daß der Streit zwischen Athene und Poseidon als bereits entschieden dargestellt sei, und insofern mit Recht, als keine Götterversammlung



82. Westgiebel des Parthenon. Zeichnung aus dem 17. Jahrh. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

vorhanden ist, vor welcher der Prozeß geführt wird. Aber ist er darum ohne Richter entschieden worden? Ist es ferner ein passender Gedanke, daß die Gespanne schon länger anwesend sein sollen und dabei doch in lebendiger Bewegung? Weit schöner gliedert sich das Ganze, wenn wir annehmen, daß die Gespanne eben ankommen und nun angehalten werden sollen, und daß Hermes, indem er den Wagen der Athene zur Stelle geleitet, ihr entgegeneilt, um ihr im Auftrage der Götter den Sieg zu verkünden, während Iris dem Poseidon die Botschaft bringt, daß er sich aus dem Lande zurückzuziehen habe, dessen Besitz ihm soeben abgesprochen worden ist. Mir scheint, die Sache ist so einfach, daß sie eines weiteren Beweises nicht bedarf.

Von dieser Mittelgruppe sondern sich die Seitenflügel sehr bestimmt ab. Aus verschiedenen Versuchen zu ihrer Deutung hat sich für die auf der Seite des Poseidon befindlichen Gestalten eine ziemlich übereinstimmende Ansicht ausgebildet. Die zunächst hinter Amphitrite in der Vorderansicht sitzende Frau nennt man Leukothea, an deren rechte Seite sich Palaimon anschmiege. Sodann soll Aphrodite von Eros begleitet auf dem Schoße der am Boden sitzenden Thalassa oder Dione ruhen und hinter ihr noch eine Nereide oder ähnliche Meergöttin sitzen. In einer knienden Jünglings- und einer liegenden weiblichen Gestalt erkennt man den Ilissos und die Quelle Kallirrhoë. Auch auf der entgegengesetzten Seite sieht man übereinstimmend in der Eckfigur den Kephisos, zu dem sich eine schon zu Carreys Zeit verlorene Quellnymphe geselle. Dagegen stehen sich hinsichtlich der übrigen Figuren zwei Hauptansichten gegenüber: die eine faßt sie einheitlich zusammen als die ältesten Bewohner Attikas, d. h. als Kekrops mit seinen drei Töchtern und seinem Sohn Erysichthon; die andere scheidet die der Mitte zunächst befindliche Gruppe von zwei Frauen und einem Knaben oder Jüngling als Demeter, Persephone und Iakchos ab, während die knieende Männer- und die an diese sich lehnende Frauengestalt teils Herakles und Hebe, teils Asklepios und Hygieia, oder selbst Marathon und Salamis genannt werden.

Gemeinsam ist allen diesen Erklärungen, außer der Deutung der Eckfiguren als Lokaldämonen, nur der Gedanke, daß die eine Seite eine nähere Beziehung zu Poseidon, die andere zu Athene habe. Im übrigen haben wir das Gefühl, daß die einzelnen Namen mühsam zusammengesucht sind, daß die mythologische Verbindung zwischen den einzelnen Figuren äußerst locker und in keiner Weise zwingend ist und ein engerer poetischer Zusammenhang durchaus fehlt. Was bedeutet, fragen wir wohl, die Anwesenheit des eleusinischen Dreivereins, der doch zu dem Streite des Poseidon in keiner Weise eine direkte Beziehung hat? Was Asklepios, der spät, man möchte sagen aus praktischem Bedürfnis, zum Gott erhoben, sich nirgends recht in die alten mythologischen Göttersysteme einfügt und in Athen mit der ursprünglich der Athene eng verwandten Hygieia gewiß nur nachträglich in Verbindung gesetzt wurde? Ebenso läßt sich fragen, welche irgendwie nähere Beziehung zur Haupthandlung Leukothea und Palaimon, Aphrodite und Dione haben? Ihrem Begriffe nach gehören sie allerdings zum Kreise des Poseidon. Allein als Gefolge des Gottes vermögen wir sie nach ihrer künstlerischen Auffassung nicht anzuerkennen, wo sie ruhig am Platze sitzen, wo nichts auf ein Gehen und Kommen, nichts auf eine direkte Teilnahme an der Haupthandlung hindeutet Welche Rollen aber

sollen Götter hier überhaupt spielen? Niemand wird daran denken, daß sie etwa als Richter gegenwärtig seien. Also etwa, wenigstens die auf der Seite der Athene, als altattische Landesgottheiten? Aber Athene soll ja eben als erste Herrscherin das Land in Besitz nehmen. Sollen sie etwa als ihr untergeordnet ihre Herrschaft verherrlichen? Die Familie des Kekrops endlich wird allerdings in einigen Versionen mit dem Streite der Götter in bestimmte Beziehung gebracht. Die Auffassung der Hauptszene widerspricht aber gerade hier der Voraussetzung, daß sie mit Rücksicht auf ihren Anteil an dem Richterspruche anwesend sein könnte. Hätte sie aber der Künstler aus einem andern Grunde einführen wollen, so durfte er doch wahrlich nicht das Haupt der Familie, den Kekrops, an die letzte Stelle setzen und am Boden kauern lassen; er mußte ihn als Haupt, als König charakterisieren und die Familie um ihn herum gruppieren, während jetzt die größere Hälfte derselben in einer durch nichts motivierten Zusammenstellung erscheint. Wohin wir uns wenden, überall finden wir Schwierigkeiten, die auf den bisher betretenen Wegen zu lösen wir billig verzweifeln müssen. Also auch hier, wie beim Ostgiebel bleibt nichts übrig, als nach einem neuen Ausgangspunkte zu suchen, einem einheitlichen Gedanken, dem sich das einzelne unterordnen läßt.

Wie schon bemerkt, sondert sich künstlerisch die breite Mittelgruppe scharf von den Flügeln ab. Nike und Amphitrite erscheinen in der Profilansicht, mit dem Rücken gegen die Seiten gestellt, wo wiederum keine einzige Figur sich entschieden nach der Mitte wendet. In der Mitte allein herrscht Leben und Bewegung. Auf den Seiten verharrt alles an seiner Stelle, scheint alles an diese Stelle gebunden, und die geringe dabei vorhandene Bewegung bleibt auf die einzelne Figur oder kleinere Gruppe beschränkt. Niemand bezweifelt, daß in den Ecken Lokaldämonen zu erkennen sind, für welche es charakteristisch ist, daß sie ruhig, an ihre Stelle gebunden dargestellt werden. Aber wo sind die Grenzen des Lokals? Auf die liegenden Figuren folgen knieende, auf die knieenden sitzende; nur der angebliche Iakchos und Persephone erheben sich etwas mehr; er sich emporreckend, sie nach vorn sich neigend, aber ohne daß sie dadurch aus dem sonstigen Charakter der Komposition heraustrӓten.

Nach Pausanias stellte die ganze Gruppe den Streit des Poseidon gegen Athene über das Land dar. Wie nun, wenn die Umgebung, d. h. die beiden Flügel sich auf eben dieses Objekt des Streites, das Land Attika in seinen hervortretendsten äußeren Gestaltungen bezöge? Ob es gelingen wird, alles einzelne richtig zu erkennen, mag füglich bezweifelt werden. Versuchen wir es, wenigstens die Grundauffassung zu rechtfertigen.

Die auffallendste Gruppierung ist offenbar die der Aphrodite auf dem Schoße der angeblichen Dione oder Thalassa. „Wunderbar ist die Art, wie Aphrodite mit ihrer Mutter zusammen gruppiert ist, als ob der Künstler auf die Weite und Tiefe der Urgründe, der Potenzen und Unförmlichkeiten der Theologie hätte anspielen wollen," sagt Welcker, A. D. I 106. Gegen den Gedanken an sich wäre nichts zu sagen: aber ist er hier an seiner Stelle? Einer verwandten Gruppierung begegnen wir in einem Gemälde bei Philostratos II 14: der Flußgott Titaresios ist auf dem Peneios liegend dargestellt als der leichtere, dessen Wasser in Wirklichkeit nach seiner Ausmündung über dem des Peneios hinwegfließt, ohne sich mit ihm zu mischen.

Dem natürlichen Verhältnis entspricht also in einfach anschaulicher Weise die künstlerische Darstellung. An der attischen, Aigina zugewandten Küste liegt ein niedriges Vorgebirge, die Akra Kolias, auf welcher Aphrodite einen bekannten Sitz hatte: eine Lokalität, die gerade seit der Jugendzeit des Phidias mit neuem Glanze historischer Erinnerungen umgeben war: dorthin waren nach der Schlacht bei Salamis die Schiffstrümmer der persischen Flotte an den Strand getrieben worden, und es erfüllte sich dadurch ein altes Orakel, daß „die Weiber von Kolias mit Rudern feuern werden" (Herod. VIII 96; Strabo IX 398; Paus. I 1, 5). Man wird nicht einwenden wollen, daß bei dieser Deutung nun doch wieder eine Göttin in die Komposition eingeführt wird: jede besondere Beziehung auf Kultus ist hier in den Hintergrund gedrängt, und nur auf die Repräsentation des Lokals richtet sich die Aufmerksamkeit.

Wiederum bei Philostratos II 16 finden wir in einem Gemälde den Isthmus von Korinth auf die Erde gelagert, und neben ihm auf der einen Seite einen Knaben, auf der anderen (zwei?) Mädchen: die Häfen von Lechaion und von Kenchreai. In einem schönen griechischen Relief von getriebener Bronze sehen wir die Büste eines Meergottes und auf dessen Brust zwei gegeneinander gewendete Seetiere. Auf dem einen sitzt eine weibliche Figur, auf dem anderen deren zwei und auf dem Schoße der einen von diesen wiederum eine nackte weibliche Gestalt (Brit. Mus. bronze room p. 38, n. 14). Gewiß haben wir auch hier an Personifikationen bestimmter Lokalitäten zu denken. In der Nähe von Kolias springt eine andere felsige Akra halbinselförmig in das Meer vor: Munichia, hinter welcher sich der durch Themistokles zu überwiegender Bedeutung erhobene Hafen des Peiraieus versteckte: das wäre die bisherige Leukothea mit dem halb hinter ihr verborgenen Knaben Palaimon.

Ist durch diese beiden Gruppen eine bestimmte Richtung gegeben, so lassen sich daraus bereits weitere Schlüsse ziehen. Der Teil Attikas, der sich bis zum Kap Sunion ins Meer erstreckte, hieß Paralia. Paralos als Personenname, den z. B. ein Sohn des Perikles trug, rechtfertigt eine Lokalpersonifikation männlichen Geschlechts. Wir erkennen ihn in dem angeblichen Ilissos, der gewissermaßen im Wasser kniet, wie die Landspitze, die sich in das Meer, das Myrtoische Meer erstreckt. Nach der Angabe euböischer Altertumsforscher (Paus. VIII 14,2) sollte dasselbe seinen Namen von einem Weibe Myrto erhalten haben: das ist die Frauengestalt, die in der Ecke lagerte, auf unebenem Grunde, der aber ganz von den Falten des Gewandes bedeckt wird (Mich. T. 8, W), wie felsiger Grund von den Wellen des Meeres überspült. — Zwischen Paralos und Kolias findet sich noch eine sitzende Frauengestalt. An der Küste Attikas aber tritt zwischen diesen Orten ein Punkt besonders hervor, das Vorgebirge Zoster, der „Gürtel". Dort soll Leto, ehe sie Delos erreichte, schon in Kindesnöten ihren Gürtel gelöst haben, weshalb auch später noch ihr und ihren Kindern dort geopfert wurde (Paus. I 31, 1; vgl. Steph. Byz. v. Ζωστήρ).

Den Flußgott in der NW.-Ecke nannte man Kephisos, indem man an den bekannten Bach in der Nähe Athens dachte. Der Zufall will es, daß es gegen die Grenze von Megaris hin einen zweiten Kephisos gab, „mit einer heftigeren Strömung als der andere" (Paus I 38, 5). In zwei Hauptarmen (Bursian Geogr. I 257), deren zweiter durch die jetzt fehlende Figur

etwa einer Quellnymphe symbolisiert sein mochte, kommt er aus der nordwestlichen Ecke Attikas von den Höhen des Kithairon herab, welcher hier die Grenze gegen Böotien bildet. Für den Gott eines mächtigen Waldgebirges ist gewiß die kräftige, auf ihrem Sitz sich steil erhebende bärtige Gestalt neben dem Flußgotte besonders geeignet; und auch die in letzter Zeit vielbesprochene Schlange, auf der er sitzen soll, bedarf bei einem solchen Dämon keiner weiteren Begründung (vgl. z. B. den früher auf Philoktet gedeuteten Berggott bei Zoega bass. t. 52). An den Kithairon aber lehnt sich als die östliche Fortsetzung desselben ein anderes bedeutendes Gebirge: die Parnes, wie es von den Alten häufiger als im männlichen Geschlecht bezeichnet wird. Kann dieses Verhältnis sprechender bezeichnet werden, als in der Gruppe des Giebels?

Noch bleiben drei Figuren übrig, in denen wir, nachdem die Meeresküste und die Landesgrenze hinlänglich charakterisiert sind, wohl eine Hinweisung auf das innere Land und die Umgebung von Athen erwarten dürfen. Landschaftlich wird Attika von zwei Hauptgebirgen beherrscht, dem Pentelikon und dem Hymettos. Ist auch der erstere bei den Alten bekannter unter dem Namen Brilessos, so knüpfte sich doch der Name seines berühmtesten Produktes, des Marmors, an den Flecken Pentele, was genügenden Anlaß bieten mochte, den Berg mit seinen der Ebene zugewandten weißen Marmorbrüchen durch eine weibliche Gestalt zu charakterisieren. Ihr Sitzen in voller Vorderansicht, während das Vorbeugen der rechten Seite des Kithairon und das Zurückweichen des linken Schenkels der Parnes uns diese Gruppe wie in einer Art perspektivischer Verkürzung zeigen, entspricht den Verhältnissen der örtlichen Lage. Schwieriger erscheint es, in der anderen weiblichen Gestalt den Hymettos nachzuweisen, nicht sowohl, weil er sich auf der Ostseite von Athen nach Süden hin erstreckt. Denn nehmen wir für die Betrachtung des Gesamtbildes einen idealen Standpunkt an gerade im Westen von Athen etwa am Kap Amphiale oder der diesem gegenüberliegenden Küste von Salamis, so müßte ein Teil des Hymettos noch links von Athen oder der Akropolis sichtbar sein. Damit stimmt recht wohl, daß die weibliche Gestalt gewissermaßen hinter der Nike, welche ideell die Grenze der Stadt oder Akropolis bezeichnet, hervorkommt und sich nach links hinneigt, nach welcher Richtung der Berg auch in Wirklichkeit abfällt. Auffällig ist vielmehr das weibliche Geschlecht. Sollen wir etwa im Hinblick auf die Berühmtheit des hymettischen Honigs annehmen, daß die Personifikation der Bienen als Nymphen, Melissai, für die es in verschiedenen Sagen nicht an Belegen fehlt, den Anlaß zur Wahl weiblicher Bildung geboten habe? Lassen wir diese Frage unentschieden, so möchte außerdem noch die Gruppierung mit den zunächst benachbarten Figuren in Betracht zu ziehen sein. Gerade vor dem Tal, welches den Pentelikon vom Hymettos scheidet, springt ganz nahe bei Athen aus der Ebene ein nicht sehr hoher, aber durch seine Gestalt auffallender, steiler und nackter Felskegel empor, der Lykabettos, der eben deshalb in einem Bilde des attischen Landes und besonders, weil er zum Bilde der Stadt gehörte, nicht wohl fehlen durfte. Im Giebel nimmt den Platz zwischen oder richtiger vor den beiden weiblichen Figuren die Jünglingsgestalt ein, für deren eigentümlich bewegtes Motiv bisher eine Deutung kaum versucht worden ist, während Jugend, Nacktheit, kühnes Emporstreben

sich jetzt aus der eigentümlichen Gestaltung des Berges wie von selbst erklären.

Es mag, wie gesagt, zweifelhaft bleiben, ob die einzelnen Namen überall richtig gewählt sind. Wenigstens wird man zugeben müssen, daß bei der vorgeschlagenen Deutung die Grundidee, die Darstellung des Landes in seinen hervorragendsten Erscheinungen, in erschöpfender Weise zur Anschauung gelangt. Auch das Zentrum, die Mittelgruppe, die wir uns natürlich auf der Akropolis zu denken haben, fügt sich jetzt in das Ganze vortrefflich ein: Poseidon weicht zurück; sein Gespann wird sich wenden und angesichts der attischen Küste vom Peiraieus bis Sunion wieder in sein Element, das weite, seiner Herrschaft unterworfene Meer zurückkehren. Athene aber wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, nach dem Lande, das sie in dauernden Besitz nimmt.

Das Naturgemälde, welches Phidias in der vorderen Giebelgruppe vor unseren Augen entrollt, zeigt ihn uns als einen Künstler, der mit gewaltiger Schöpfungskraft die sichtbare Welt in vergeistigte Menschengestalt zu übersetzen verstand. Dort war es der weite Himmelsraum, der Olymp als Sitz der Götter, den er durch seine Gestalten lebendig machte. Das Gegenbild zeigt uns der Westgiebel, die Gestaltung der Erde, speziell des attischen Landes. Athene wird im Olymp für die ganze Welt geboren; ihr bevorzugter Sitz auf Erden ist Attika. Die vordere Gruppe ist die Ouvertüre, die hintere das Finale: wir wissen jetzt, unter welchem Rechtstitel Athene das Land erworben hat, und aus welchem Grunde ihr auf der Höhe der Akropolis eine glänzende Behausung errichtet ist, von welcher aus sie ihr Besitztum beherrscht.

So wohl sich hier alles zum Ganzen fügt, so soll doch nicht in Abrede gestellt werden, daß unsere modernen Anschauungen sich durch die vorgeschlagene Deutung des Westgiebels einigermaßen fremdartig berührt fühlen werden. Es wird daher keineswegs überflüssig sein, auf die Erörterung einiger allgemeiner Gesichtspunkte einzugehen, um die Grundauffassung von künstlerischer und poetischer Seite fester, als es bisher möglich war, zu begründen.

Der Gedanke, den Streit der Götter im Angesicht des Landes darzustellen, um das gestritten wird, ist an und für sich betrachtet, gewiß poetisch. In der Ausführung gliedert er sich klar und deutlich: die eigentliche Handlung tritt uns bestimmt abgeschlossen entgegen; das Land aber bildet gegenüber der Bewegung der Mitte einen durchaus ruhigen, fast zu ruhigen Hintergrund, und mancher dürfte vielleicht daran Anstoß nehmen, hier eine Reihe einzelner, voneinander unabhängiger Gestalten und Gruppen ohne engere poetische oder künstlerische Verbindung nebeneinander gestellt zu sehen. Hier dürfen wir jedoch nicht vergessen, daß das Werk, abgesehen von den zahlreichen Verstümmelungen im einzelnen, uns fast allein und nur in dürftigster Weise durch die Zeichnung Carreys und des Anonymus bekannt geworden ist, durch Skizzen, die uns kaum den Hauptgedanken erraten lassen, aber alle feineren Motivierungen verwischen, in denen für die sinnliche Anschauung der Hauptreiz der künstlerischen Komposition liegen mußte. Selbst jetzt aber müssen wir anerkennen, daß der Künstler sprechend und anschaulich schildert, wie die niedrige Kolias, der Sitz der Aphrodite, am Ufer gelagert ist, wie die Höhe von Munichia gerade hervor-

tritt, wie durch die Wendung des Paralos die Ecke des Landes bei Sunion angedeutet, wie endlich in den Gebirgen der anderen Seite die geographische Lage anschaulich gemacht wird. Wie viele feinere, aber darum nicht weniger bedeutende und charakteristische Motive mögen uns in der flüchtigen Zeichnung und bei der schon damals weit fortgeschrittenen Verstümmelung der Köpfe und Extremitäten verloren gegangen sein. Betrachten wir nur die erhaltenen Figuren: da hat der gebogene Lauf des Kephisos in der Wendung seiner Statue vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden; da ist der natürliche Zusammenhang zwischen Kithairon und Parnes in der Gruppe des Giebels in einem rein menschlichen Verhältnis, wie zwischen Vater und Tochter, zur Anschauung gebracht. Nach diesem Maßstab müssen wir versuchen, uns die dürftigen Linien der Zeichnung in vollendete plastische Gestalten zu übersetzen, und wir dürfen wohl überzeugt sein, daß, was in der Zeichnung unruhig und zerrissen erscheint, durch künstlerische Mittel zu voller Harmonie verschmolzen gewesen sein und, zunächst abgesehen vom Inhalt, durch den vollen Zauber künstlerischer Gestaltung gewirkt haben wird.

Aber auch nach ihrer Bedeutung als Lokalpersonifikation werden uns die einzelnen Gestalten und Gruppen jetzt bereits in einem anderen Lichte erscheinen. Wir sind nur zu leicht geneigt, unser Urteil über derartige Gestalten durch die Arbeiten einer späteren Kunst, z. B. die römischen Sarkophage, beeinflussen zu lassen. Dort haben sie meist einen kalten schematischen Charakter, der sie oft als ein bloß äußerliches Füllwerk erscheinen läßt. Schon etwas anders verhält es sich mit den Aktai, Skopiai und ähnlichen Figuren auf pompejanischen und anderen Wandgemälden. Stehen sie auch mit dem Inhalte der Darstellungen meist in sehr losem Zusammenhange, so spricht sich doch in ihnen ein lebendigeres Naturgefühl von der Art aus, wie es den idyllischen Anschauungen der alexandrinischen Zeit eigen war. Wesentlich verschieden davon ist der Charakter so mancher Gestalten in den Philostratischen Gemälden, die in ihrer Erfindung vielfach auf die besseren Zeiten der griechischen Kunst zurückgehen. Es wurde bereits des Isthmos von Korinth mit seinen Häfen, sowie des Peneios und Titaresios gedacht, denen sich in demselben Bilde eine wohlcharakterisierte Thessalia anschließt. Der Oropos war zwischen Meerweibern dargestellt: I 27. Der Flußgott von Andros liegt auf einem Lager von Trauben und neben ihm wachsen Thyrsen: I 25. In jugendlicher Schönheit und poetischer Verklärung zeigt sich der Meles: II 8. Der Phasis liegt in tiefem Rohr und von seinem ganzen Körper strömt Wasser aus: iun. 8. Die Insel Skyros in bläulichem Gewande, mit Binsen gekrönt, hält Reb- und Ölzweig: iun. 1. Der Olymp freut sich über die Diebereien des Hermes: I 26. Der Alpheios springt aus seinem Ufer, um Pelops einen Kranz zu reichen: I 17. Lydia sammelt das Blut der Panthia in einer Urne: II 9; der Kithairon wehklagt und Megara pflanzt eine Tanne, die später verhängnisvoll werden soll: I 14. Am ausführlichsten ist die Schilderung der gesamten Natur im Bilde des Phaëthon (I 11), das auch für den Ostgiebel des Parthenon manche Vergleichungen bietet. Sollten auch etwa Nyx und Hemera nicht wirklich dargestellt sein, so fliehen doch die Horen von ihren Toren nach dem Dunkel, Ge hebt verzweiflungsvoll die Hände empor, es klagt der Eridanos, indem er sich aus dem Ufer erhebt und den Phaëthon in seinen Schoß aufzunehmen sich bereitet. Überall zeigt sich hier das Streben nach

persönlicher, individueller Gestaltung und nach einer engeren Verknüpfung dieser Gestalten mit der Handlung selbst. Nirgends haben wir es mit kalten Abstraktionen zu tun, sondern die Gestalten wachsen aus dem poetischen Gefühl heraus, welches in den besten Zeiten die Natur überall als mit Leben und Geist erfüllt, überall das Leben in der Natur in lebendiger menschlicher Persönlichkeit anschaut. — Nähern wir uns der Zeit des Phidias, so finden wir als statuarische Gruppe Battos von Libya gekrönt und seinen Wagen von Kyrene gelenkt (Paus. X 15, 6); in Gemälden Alkibiades von Olympias und Pythias gekrönt oder auf den Knien der Nemea ruhend (Athen. XII 534 D); wir finden im vorderen Giebel des Zeustempels zu Olympia den Alpheios und Kladeos und unter den Gemälden am Throne Hellas und Salamis (Paus. V 10, 7; 11, 5). Ja schon bei Aischylos in den Persern 186 erscheinen Europa und Asia in voller poetisch-künstlerischer Gestaltung. Niemand endlich hat bezweifelt, daß am Parthenon selbst die Eckfigur des Westgiebels einen Flußgott darstelle.

Nicht also die einzelne Lokalpersonifikation an sich kann in einem Werke von Phidias Anstoß erregen, sondern nur ihre Häufung, ihre Vereinigung zum Ausdruck eines wesentlichen, für sich selbständigen, nicht nebensächlichen Gedankens der Komposition. Es fragt sich daher nur, ob eine Auffassung der Natur, wie wir sie bei der Erklärung des Westgiebels vorausgesetzt haben: die Übersetzung einer Landschaft in eine Reihe von plastischen Persönlichkeiten, sich mit dem Geiste der Zeit des Phidias verträgt. Diese Frage aus dem spärlichen Material der erhaltenen Denkmäler zu beantworten, dürfen wir freilich nicht erwarten. Aber die bildende Kunst stand in engster Wechselbeziehung zu demjenigen Zweige der Poesie, der damals in glänzendster Entwickelung begriffen sich der Herrschaft bemächtigt hatte, zum Drama. Wir haben oft zur Erläuterung des Ostgiebels auf die jüngeren Zeitgenossen des Phidias, auf Euripides und Aristophanes verwiesen; für den Westgiebel wenden wir uns an den älteren, an Aischylos. Seit dem Aufschwunge der Tragödie durch Aischylos zeigt sich in dem Verhältnisse der Menschen gegenüber der Natur ein bestimmter Wechsel der Anschauung oder vielleicht richtiger eine großartige Erweiterung (vgl. Wörmann über den landschaftl. Natursinn S. 33 ff.). Die lebendigen, vor den Augen des Zuschauers auftretenden Gestalten der Bühne verlangen einen lokalen, landschaftlichen Hintergrund, und die Handlung selbst verlangt ferner, daß sich dieser Hintergrund in der Phantasie auch über die Grenzen der Bühne hinaus erweitere. Zu dem Bilde des Prometheus gehört als untrennbarer Bestandteil die großartige Szenerie, wie sie Aischylos zuerst in einzelnen meisterhaften Zügen malt, um sie uns dann am Schlusse nochmals im gewaltigen Sturme der Elemente vor Augen zu führen. Noch wichtiger ist es, daß bei Aischylos nicht bloß ein offener Sinn für die Erscheinungen der Natur hervortritt, sondern daß sich gerade bei ihm eine Vorliebe für weite geographische Bilder bemerkbar macht. So werden uns im Anfange der Perser die Streitkräfte Asiens vorgeführt nicht etwa nur nach der Ordnung ihrer Führer, sondern nach den Städten und Ländern, die sie gesendet: Susa und Ekbatana, Ägypten und Memphis und Theben, Lydien und Sardes, der Tmolos und Babylon; so v. 864 ff. die griechischen Länder, die des Dareios Macht sich unterworfen: Thrakien, der Bosporus, die Propontis und die lange Reihe der Inseln, die namentlich aufgezählt

werden. Nicht vergessen dürfen wir die anschauliche Schilderung der Schlacht bei Salamis nebst dem Rückzuge des flüchtigen Landheeres durch Böotien, Phokis, Thessalien, Makedonien, Thrakien. In den Supplices (540 ff.) läßt sodann der Dichter die lange Reihe der Länder vor unseren Augen vorüberziehen, welche Io auf ihrer Flucht durcheilt. Vor allem aber muß hier auf die Schilderung der Feuerzeichen im Agamemnon (281 ff.) hingewiesen werden, durch welche der König die Einnahme Troias nach Mykenai meldet: sie leuchten vom Ida nach dem Vorgebirge Hermaion auf Lemnos, von dort nach der Höhe des Athos, der Warte des Makistos, nach dem Berge Messapion am euböischen Euripos, über die Ebene des Asopos nach dem felsigen Kithairon, über den See Gorgopis nach dem Berge Aigiplankton, über den saronischen Meerbusen nach der letzten Warte, der Höhe Arachnaion.

Es zeigt sich in solchen Schilderungen offenbar der Einfluß der Perserkriege, die den Blick plötzlich erweitert, nach außen und in weite Fernen gelenkt hatten. Aischylos spricht also gewiß nur aus, was seine ganze Zeit bewegte; um so größer aber müssen wir uns die Wirkung vorstellen, die seine Worte auf seine Zeitgenossen ausübten. Welche Wirkung aber mußte nicht eine Schilderung wie die letzte auf den Geist eines Phidias äußern, einen Geist, der auch das Unbelebte nur in plastischen Bildern zu denken vermochte? Mußte ihn nicht die Aufgabe locken, Athen, das attische Land, das so oft von den Dichtern gefeierte, nun auch durch die Mittel seiner Kunst zu verherrlichen? Und in aischyleischem Geist entfaltet er ein Bild der Landschaft in ihren am meisten charakteristischen und hervorragenden Punkten und Erscheinungen, denen seine Phantasie nicht bloß menschliche, sondern individuelle Gestaltung verleiht.

Uns freilich mag die Idee der Gruppe des Ostgiebels poetischer erscheinen. Allein dort befinden wir uns im Himmel, hier auf der Erde. Die stetig, ja ewig wiederkehrenden Erscheinungen am Firmament gewinnen in der Phantasie eine feste und typische, durchaus allgemeingültige Gestalt, die unabhängig von einem besonderen Ort, einer besonderen Zeit sich in jeder Phantasie wiedererzeugen und daher von jedem mit Phantasie begabten Beschauer verstanden werden kann. Die Darstellung einer bestimmten Landschaft verhält sich dazu wie das Porträt zum Ideal; und so sehr auch das Porträt idealisiert sein mag, es bleibt doch immer Porträt, welches seinen Reiz im vollsten Umfange stets nur auf den ausüben wird, welcher der dargestellten Persönlichkeit entweder im Leben nahe gestanden oder wenigstens, wie bei historischen Personen, sich von ihr im Geiste eine lebendige Vorstellung gebildet hat. Der Fremde wird nur das Kunstwerk bewundern, der Freund sich zugleich an der Person des Freundes erfreuen. Phidias aber entfaltete sein Landschaftsbild vor den Augen der Athener, und mit den Augen der Athener müssen auch wir uns bestreben, es zu betrachten. Gewiß werden wir dann nicht mehr die Wärme vermissen; unsere Phantasie wird es mit Empfindungen beleben, denen verwandt, mit denen bei Sophokles Aias in Erinnerung an den heimatlichen Strand von Salamis und Athen vom Leben Abschied nimmt. Mancher Greis aber mochte damals, als das Werk zuerst den Blicken der Athener enthüllt wurde, der Zeiten gedenken, wo er bei Salamis die Schiffe der Perser vernichten half, deren Trümmer der Wind nach Kap Kolias trieb, wo der Rest der persischen Flotte sich unerwartet von Phaleron zurückzog, wo die er-

schreckte Phantasie ihrer Mannschaft in den niedrigen Klippen am Kap Zoster die Schiffe der Hellenen zu erkennen vermeinte (Herod. VIII 107) und in verwirrter Flucht um Kap Sunion herum das Weite suchte, wo Athene und die Athener von neuem das Land in Besitz nahmen, um die Stadt und die Akropolis aus dem Schutte der Zerstörung zu neuem Glanze und neuer Herrlichkeit wieder auferstehen zu lassen.

Der Fries.

Durch die neuesten Untersuchungen über den Fries hat sich nach Abweisung verschiedener unhaltbarer Erklärungsversuche im allgemeinen die Ansicht herausgebildet, daß den Inhalt der Darstellung der Panathenäenzug bilde, allerdings nicht in realistischer Durchführung, sondern, wie schon die Gegenwart der als unsichtbare Zuschauer zu denkenden Götter andeutet, in künstlerisch idealer Auffassung. Um die Berechtigung dieser Ansicht zu prüfen, überblicken wir die Komposition in ihren Hauptgliederungen, wobei wir nicht von der Mitte ausgehen, sondern bei der Spitze des Zuges beginnen. Zunächst dem Eros rechts vom Beschauer finden wir Gruppen von Männern in ruhigem Gespräche. Ihnen nahen in feierlicher Prozession Frauen und Mädchen. Die ersten Paare scheinen flache Gefäße oder Körbe auf den Köpfen getragen zu haben, welche die vordersten der Männer ihnen abzunehmen im Begriff sind. Es folgen andere, zwei, die ein Thymiaterion tragen, die übrigen mit Schalen und Kannen. Hieran schließen sich unmittelbar auf der Nordseite der Cella vier Opferrinder und mehrere Schafe von Jünglingen geleitet, drei Träger mit Mulden, drei mit Hydrien auf den Schultern. Ein vierter ist noch beschäftigt, die seinige vom Boden zu erheben, und bezeichnet dadurch, daß er sich eben erst in Bewegung setzen will, einen bestimmten Abschnitt in der Komposition. Nun folgt unter Vorantritt von vier Flötenbläsern und vier Leierspielern eine dichter gedrängte Gruppe von bärtigen Männern, sodann eine Reihe von wahrscheinlich zehn Viergespannen mit ihren Lenkern und jugendlichen, mit Helm und Schild, ausnahmsweise auch dem Panzer gerüsteten Kriegern. Die andere Hälfte der ganzen Seite nimmt der glänzende Zug der Reiterei ein, welcher sich auch auf der Westseite mit der Modifikation fortsetzt, daß hier die Vorbereitungen zum Abmarsch noch nicht überall vollendet sind. Zugordner sind je nach Bedürfnis in der ganzen Ausdehnung der Komposition verteilt. Die zweite Hälfte, welche auf der Ostseite von Hermes beginnt, entspricht im wesentlichen der ersten; die Abweichungen im einzelnen, sowie die feineren künstlerischen Motivierungen in der Ausführung kommen hier nicht in Betracht.

Gewiß ist es richtig, daß wir von Phidias nicht eine realistische Darstellung des Festzuges erwarten dürfen, die in allen Einzelheiten der Wirklichkeit entspräche, und das Fehlen so mancher uns durch schriftliche Nachrichten überlieferten Züge würde demnach noch keinen Beweis gegen die Richtigkeit der vorgeschlagenen Deutung abgeben. Dagegen dürfen wir verlangen, daß der Künstler, sofern er den Panathenäenzug darstellen wollte, ihn auch wirklich durch bestimmte Kennzeichen als solchen charakterisierte. Ist dies geschehen? Körbe, Schalen, Kannen, Leuchter, Opfertiere, Mulden und Hydrien gehören zu jedem großen Opfer, nicht bloß zum panathenäischen. Männer zu Fuß, zu Wagen, zu Roß repräsentieren das Volk, aber ebensowenig aus-

schließlich das Volk im Panathenäenzuge. Genug, in der ganzen Darstellung, soweit wir sie bis jetzt betrachtet, findet sich nicht eine einzige speziell und ausschließlich für den letzteren charakteristische Gestalt.

Es bleibt noch die Mittelgruppe zwischen den Göttern übrig, die wir uns im Innern des Heiligtums zu denken haben, über dessen Tür sie dargestellt ist. Zwei Mädchen tragen jede einen Stuhl ohne Lehne auf ihrem Kopfe. Eine Frau ist noch mit der einen beschäftigt, während die andere wartet. Was diese Gruppe an dieser Stelle mit den Panathenäen zu tun habe, hat noch niemand mit einiger Zuversicht zu bestimmen gewagt. Hinter der Frau steht ein Mann, der von einem halberwachsenen Knaben ein großes, mehrfach zusammengefaltetes Stück Zeug in Empfang nimmt. Das soll der berühmte Peplos sein, der als das am meisten charakteristische Stück im Festzuge an dem Maste eines Schiffes aufgeführt und dann der Athene geweiht wurde. Diese Weihung bildete offenbar einen der wesentlichsten Teile der Festfeier; und einen solchen solennen Akt sollte der Künstler darstellen, indem er den Peplos durch einen Knaben (wären es doch wenigstens die beiden bei seiner Anfertigung beteiligten Arrephoren!) gewissermaßen heimlich und hinter dem Rücken der Götter in das Innere des Tempels bringen und dort dem Priester übergeben ließe? dem Priester, welcher im einfachen Chiton, γυμνὸς nach griechischer Ausdrucksweise, ihn in Empfang nehmen soll?

Es ist erklärlich, daß man angesichts eines glänzenden Festzuges am Tempel der Göttin diesen zunächst auf das berühmteste Fest derselben bezog. Auch ist es begreiflich, daß die neueren Theorien, denen zufolge der Tempel selbst ein Schatzhaus und außerdem fast ausschließlich ein zur Feier dieses Festes errichteter Tempel sein sollte, auch bei denen noch nachwirkten, welche diese Theorien als gänzlich oder teilweise unbegründet verwarfen. Dazu kam, daß, wie man sich bei der Deutung der übrigen Bildwerke von religiös dogmatischen Rücksichten leiten ließ, man nun auch in den Darstellungen des Frieses ein Vorwiegen der ritualen Elemente des Kultus fast mit Notwendigkeit voraussetzen mußte. Wenn es uns indessen gelungen ist, in den Giebeln dieser Grundanschauung gegenüber die poetisch-künstlerische Idee, allerdings auf der Basis religiöser, aber mythologischer Anschauungen wieder in ihr Recht einzusetzen, so werden wir fast genötigt, auch in der Deutung des Frieses uns auf denselben Boden zu stellen und auch hier den einfach poetischen Gedanken ohne Rücksicht auf die besonderen und einzelnen Gestaltungen bestimmter Kulte aufzusuchen.

Kehren wir also nochmals zu den Bildwerken selbst zurück. Die Männer zunächst den Göttern sind nicht, wie man gemeint hat, Teilnehmer des Zuges, die bereits am Ziele angelangt sind. Als solche würden sie nicht nur einen Stillstand in die äußere Handlung bringen, sondern auch einen Stillstand in der Phantasie des Beschauers bewirken. Denn was soll geschehen, wenn die anderen Teile des Zuges herankommen? Alles stände erwartungsvoll vor der Versammlung der Götter ohne Führung und Leitung. Mag jedes besondere Zeichen fehlen, um in diesen Männern Archonten, Priester, Schatzmeister oder sonst welche Magistrate zu erkennen, ihre allgemeine Bedeutung kann nicht zweifelhaft sein. Die einfache Tatsache, daß die vordersten von ihnen die ersten Jungfrauen des Zuges empfangen und diesen, was sie bringen, abnehmen, genügt zum deutlichen Ausdruck

des Gedankens, daß sie bereits vor Ankunft des Zuges an Ort und Stelle versammelt waren, dort das nötige für den Empfang desselben vorbereitet haben und die weitere Leitung der folgenden feierlichen Handlungen übernehmen werden. In dem ihnen gegenüberstehenden ersten Teile des Zuges übersehen wir nun die ganze Zurüstung von Opfertieren und Geräten und gewinnen dadurch einen Begriff von dem Reichtum der Gaben, von der Solennität der Feier, welche vor sich gehen soll. Aber bringt hier jeder, was er bringt, als seine persönliche Gabe? Der einzelne ist nur ein Vertreter, ein Beauftragter einer größeren Gesamtheit: des Volkes. Für dieses soll das Opfer verrichtet werden, in Gegenwart und unter Beteiligung des Volkes, welches in geordnetem Zuge folgt, geordnet freilich mehr nach künstlerischen als nach streng politischen und religiösen Rücksichten in Abteilungen zu Fuß, zu Wagen und zu Roß. Diese Gliederung erinnert an militärische Ordnungen; aber nirgends zeigt sich eine Scheidung zwischen Heer und Volk. Unter den Reitern tragen einzelne Helm und Panzer, und die Jünglinge zu Wagen sind alle mehr oder weniger gerüstet; aber niemand im ganzen Zuge führt eine Angriffswaffe. Jeder Gedanke an eine etwa bevorstehende kriegerische Unternehmung soll ferngehalten werden: wir sollen ein Volk erkennen, daß sich zu friedlicher Festfeier vereinigt, und uns nur daran erinnern, daß dieses selbe Volk auch imstande ist, zu Fuß, zu Wagen und zu Roß die Heiligtümer des Landes zu verteidigen und zu schützen.

Dennoch könnte es erscheinen, als ob an der Spitze des Zuges ein Stillstand eingetreten wäre. Stehen nicht dort die Männer zum Teil untätig in sorglosem Gespräch untereinander begriffen? Allein wo eben erst die Spitze des Zuges am Ziel anlangt, ist für sie der Moment zu einer näheren Beteiligung an der Handlung noch nicht gekommen. Blicken wir jetzt nach der Mitte auf die Gruppe im inneren Raume des Heiligtums. Dort empfängt ein würdiger Mann aus den Händen eines dienenden Knaben ein zusammengelegtes Stück Zeug, den angeblichen Peplos der Göttin: zu welchem Zwecke? Die Antwort ist die einfachste, welche sich denken läßt, sobald wir, unbeirrt durch alle bisherigen gelehrten Erörterungen, uns einfach an das halten, was der Künstler in klarer sprechender Motivierung wirklich dargestellt hat. Wir bemerkten, daß der Mann nur mit einem langen Chiton, also nur halb bekleidet ist. Was der Knabe bringt, kann also füglich nichts anderes sein, als der weite Mantel, das Festgewand, welches der Mann zur Vervollständigung seines Anzuges jetzt anlegen soll. Bedürfte diese Deutung noch einer Bestätigung, so würde sie in der augenfälligsten Weise dadurch gegeben, daß die letzte Figur des gesamten Frieses, der Jüngling an der Südecke der Westseite, in derselben Handlung begriffen ist, nämlich wie er die Chlamys über die Schulter wirft: unverkennbar ist hier die Absicht, durch Wiederholung desselben Gedankens das äußerste Ende und das Zentrum der Komposition in eine feste, unauflösliche Verbindung zu setzen. Unterdessen wird die neben ihm stehende Frau die beiden Mädchen mit den Stühlen besorgt haben, und auch die Bedeutung dieser letzteren ergibt sich jetzt als selbstverständlich, wie sie bereits von Friederichs (Bausteine S. 173) vermutet worden war: die Stühle sollen vor den Tempel getragen werden, und der Mann und die Frau auf ihnen Platz nehmen, als die mit dem Vorsitz Geehrten. Beachten wir jetzt, daß, von der scheinbaren Ausnahme der Kitharoiden abgesehen, niemand im ganzen

Zuge ein ähnliches langes Untergewand trägt, wie der Mann der Mittelgruppe, daß aber dieses Gewand in Verbindung mit dem Mantel im antiken Kunstgebrauch zur Bezeichnung der Königswürde dient, so liegt es nahe, in dieser Gestalt den Archon Basileus zu vermuten, auf welchen die priesterlichen Funktionen des älteren Königtums übergegangen waren, und welcher gemeinschaftlich mit seiner Gemahlin, der Basilinna, die öffentlichen Opfer vollzog (Demosth. c. Neaer. 74). — Während dieser Vorbereitungen im Innern wird der gesamte Zug sich seinem Ziele nähern und dort unter der Leitung der ihn erwartenden Männer jeder seinen bestimmten Platz einnehmen und die ihm angewiesenen Funktionen antreten. Ehe aber noch die letzten Festgenossen, deren einer sich eben erst die Sandalen anlegt, der andere die Chlamys umwirft, zur Stelle sein können, werden auch Priester und Priesterin mit ihrem Festornat sich vollständig ausgerüstet haben, so daß bei ihrem Erscheinen vor dem Tempel und unter ihrem Vorsitz die eigentliche Solennität des Opfers beginnen kann. So schließt sich sachlich und künstlerisch das Ganze zur schönsten Einheit zusammen. Wir sehen noch alles in Bewegung und Vorbereitung: aber in der Vorbereitung erkennen wir deutlich das Ziel und das Ende.

Wenn sonach jede direkte Verbindung des Frieses mit dem Panathenäenzuge und dem Peplos abgewiesen werden muß, so läßt sich doch vielleicht in den Bildwerken des Parthenon überhaupt eine anderweitige, wenn auch durchaus ideale Beziehung auf diese Festfeier nachweisen. Der Peplos war mit bildlichen Darstellungen geschmückt. Neben einem Viergespanne, das entweder für die Göttin selbst bestimmt war oder sich auf die bei der ersten Feier der Panathenäen durch Erichthonios eingeführten Wagenrennen beziehen mochte, bildete das typische Hauptthema dieser Darstellungen die Gigantomachie (Michaelis Anhang II, n. 4; 140; 149; 154 ff.). Diese Idee des Peplos scheint Phidias von dem Gewande auf die Wohnung der Göttin, den schmuckreichen Saum ihres Tempels, d. h. auf den Fries der Metopen übertragen zu haben. Es darf nämlich als das Hauptresultat der neueren Forschungen über diesen Teil der Parthenonskulpturen betrachtet werden, daß in ihnen gerade an der Vorderseite des Tempels die Gigantomachie in einer Reihe von Szenen dargestellt war. An sie schließen sich auf den übrigen Seiten noch andere Szenen, in denen allerdings Athene nicht selbst handelnd auftritt: die Kämpfe der Lapithen gegen die Kentauren, vielleicht troische Szenen u. a.; auf der Rückseite endlich entweder Amazonen- oder Perserkämpfe, aber sofern letztere, jedenfalls fern von realistischer Auffassung, sondern übertragen in die Anschauungsweise der Heroenzeit als allgemeine Darstellungen eines Kampfes gegen Barbaren, in demselben Sinne wie die Kentaurenkämpfe, in denen nicht einmal der attische Hauptheld Theseus individuell charakterisiert war, den Kampf gegen halbtierische Rohheit repräsentieren. Wir dürfen wohl annehmen, daß in diesen Szenen die Göttin indirekt gefeiert wurde als die Beschützerin der Helden und Geschlechter, die gleich ihr den Kampf gegen wilde, den gesetzlichen Ordnungen feindliche Mächte gewagt hatten; und täuschen nicht einige, freilich nicht völlig deutliche Angaben, so werden auch die Darstellungen der Gigantomachie am Peplos eine Erweiterung und Ergänzung in verwandter Richtung gefunden haben.

Trifft die hier vermutete Analogie in der Idee des Peplos und des

Metopenfrieses das Richtige, so haben wir dadurch ein Mittelglied gewonnen, um dem Zusammenhange der verschiedenen Bildwerke am Tempel weiter nachzuforschen, und womöglich auch die Bedeutung der Götterversammlung am Fries der Cella genau zu bestimmen.

Es ist auffällig, daß in den Nachrichten über die Panathenäen eigentlich nirgends eine Andeutung über die besondere religiöse Absicht, den Zweck der Feier gegeben wird. Bei anderen Festen der Göttin, wie den Plynterien, den Skirophorien, pflegt eine einzelne Seite ihres Wesens oder ihres Kultus hervorzutreten und in bestimmten Gebräuchen Ausdruck zu finden. Es soll nicht geleugnet werden, daß ursprünglich, d. h. etwa bei der auf Erichthonios zurückgeführten ersten Gründung der Athenäen solche engere Beziehungen zum Kultus obgewaltet haben mögen. Aber schon in den Erzählungen von der Erweiterung des Festes zu den Panathenäen durch Theseus tritt ein anderer Gedanke hervor: es wird ein Fest der zu einem Staate vereinigten attischen Landschaften. Verwandte politische Gesichtspunkte wirkten gewiß auch bei ihrer reicheren Ausstattung durch Peisistratos, auf den ja auch mit Wahrscheinlichkeit die Gründung des bei der persischen Eroberung noch nicht vollendeten älteren Parthenon zurückgeführt wird. Nicht um ein neues Heiligtum handelte es sich dabei, sondern nur um eine Erweiterung innerhalb des alten *ἱερόν*, indem der alte Poliastempel den erweiterten Zwecken des Kultus nicht mehr genügte. Was Peisistratos beabsichtigt haben mochte, erfüllte sich in noch wesentlich erhöhtem Maße unter Perikles. Athen hatte sich schnell zu ungeahnter Macht und zu entscheidendem Ansehen unter den hellenischen Bundesgenossen erhoben. Wie aber Athen sich zur Schutzmacht von ganz Hellas emporschwang, so mußte auch die attische Landesgottheit sich zur Idee einer Nationalgottheit erweitern: ein Verhältnis, welches seinen äußerlichen Ausdruck darin fand, daß der nach Athen übertragene Bundesschatz dem Schutze der Göttin in ihrem neuen Tempel anvertraut wurde. Im Wesen einer solchen Nationalgottheit aber konnten die gewissermaßen partikularistischen Seiten und Züge ihres Kultus keinen Platz mehr finden, sondern nur die allgemeinste und höchste Idee ihrer Göttlichkeit. Diese Idee aber findet ihren Ausdruck im Begriffe der Athene Nike. *Νίκη τ' Ἀθάνα Πολιάς, ἥ σώζει μ' ἀεί,* läßt Sophokles (Phil. 134) den Odysseus, aber offenbar aus athenischer Anschauung heraus sagen. Bei Euripides im Ion (457) ruft der Chor die Athene als die aus dem Haupte des Zeus geborene und zugleich als *πότνια Νίκα* an. Und bei Aristophanes beten die Ritter (581): *ὦ πολιοῦχε Παλλὰς . . . λαβοῦσα . . . ξυνεργὸν Νίκην.* Zu vergleichen ist auch der letzte Teil der Eumeniden des Aischylos, in dem uns besonders deutlich der Wandel vor Augen tritt, durch den die Göttin jungen Stammes über die alten Urmächte sich ein siegreiches Übergewicht erkämpft. Das sind vollwichtige Zeugen für die Anschauungen der perikleischen Zeit. Der mit Athene aufs engste verbundenen, aber doch von ihr auch wieder abgelösten Nike wird bei den Panathenäen ihr gesondertes Opfer zuteil. Das Tempelbild der Parthenos aber trug gleich Zeus das Bild der Nike auf der Hand. Diese siegreiche Macht der Göttin hatte sich zuerst offenbart in dem Kampfe der Götter gegen die Giganten, in dem sie den Preis der Tapferkeit davon getragen haben soll. In der Gigantomachie gewinnt die Herrschaft der Olympier den dunklen Mächten gegenüber ihre Begründung, und wie hier

Athene die hervorragendste Mitwirkerin ist, so bleibt sie es auch bei der Erhaltung der damals gegründeten göttlichen Ordnungen, sei es, daß sie selbst als Streiterin, sei es, daß sie als Schützerin derjenigen Helden auftritt, die für das gleiche Ziel auf Erden kämpfen. So entwickelt sich an dem Begriffe der Nike immer mehr das ethische Element der Göttin, durch das sie ihre hervorragende Stellung neben Zeus begründet und mehr als die anderen Götter sich zu nationaler Bedeutung zu erheben vermochte.

Dieser Erweiterung ihres Wesens aus der perikleischen Staatsidee heraus war eben die ganze Anlage des Parthenon gewidmet. Dabei durfte aber der Ausdruck des Gedankens nicht fehlen, daß Athene nächst Zeus die übrigen Götter ebenso überrage, wie Athen die übrigen Staaten von Hellas. Wie aber ließ sich dieser Gedanke im Bilde deutlich und faßbar darstellen? Auch die glänzendste Entwickelung der panathenäischen Feier hätte zwar die Göttin als eine hochgeehrte, aber nicht als die höchstgeehrte erkennen lassen. Letzteres war nur möglich durch Vergleichung, indem wir die Göttin im Kreise der anderen Götter und unter diesen als die höchstgeehrte erblicken. So finden wir sie in der Götterversammlung des Frieses. Neben Zeus, dem nie und nirgends die erste Stelle versagt werden kann, erscheint sie so gut wie gleichberechtigt; denn wir haben hier nicht wie im vorderen Giebel nur einen, sondern zwei Ehrenplätze an den Spitzen der beiden Hälften, deren einen sie, wie Zeus den anderen einnimmt. Wir haben jetzt nicht mehr nötig, an den Panathenäenzug, überhaupt nicht mehr an dogmatische und sakrale Beziehungen zu denken. Um die Verehrung der Göttin nach ihrem allgemeinsten, aber zugleich höchsten geistigen Wesen handelt es sich hier; und wie ihre Ehren dadurch nicht geschmälert werden, daß rings um ihren Wohnsitz, den athenischen Burgfelsen herum, andere Götter ihre Tempel haben, so erleidet auch hier ihre Würde keine Einbuße: die Bedeutung ihrer Festfeier wird vielmehr erhöht, indem die übrigen Götter zu derselben geladen sind, um Zeuge der Verehrung zu sein, die ein ganzes Volk ihr darbringt.

Blicken wir jetzt auf die Gesamtheit der Bildwerke des Parthenon zurück, so ist in der vorderen Giebelgruppe die erste Erscheinung der Göttin im Kreise der Olympier zwar nicht wirklich dargestellt, aber so vorbereitet, daß sie durch die Statue im Tempel selbst zu vollständigster Wirkung gelangt. In der Gruppe des hinteren Giebels ergreift sie vom attischen Lande Besitz. In den Metopen betätigt sie ihre Göttlichkeit im Kampfe gegen die Giganten oder im Schutze der Kämpfer für sittliche Weltordnung zum Wohle der Menschheit. Im Friese bringt die Menschheit, vertreten durch das auserwählteste der Völker, die Athener, der Göttin den Dank für diese ihre Wohltaten durch Opfer und Festversammlung. Diese Grundgedanken sind so einfach, daß sie gewiß von jedem Athener ohne Mühe verstanden wurden. Sie sind in ihrer Einfachheit so großartig und zugleich so umfassend, daß sie die mannigfachsten Einblicke in das geistige Wesen der Göttin, in ihre Beziehungen zum attischen Lande und zum athenischen Volke gestatten. Sie sind aber endlich so fruchtbar an künstlerischen Motiven, daß sie dem Künstler Gelegenheit zur Schaffung von Werken darboten, die in allen Zeiten unübertroffen dastehen.

Die Bildwerke des Theseion.*)

(1874.)

Von den bisherigen Erklärungen des Ostfrieses am Theseion hat sich keine des Beifalls weiterer Kreise zu erfreuen gehabt. Auch der letzten, die erst kürzlich Lolling in den Nachrichten von der Göttinger Ges. d. Wiss. 1874 S. 17 ff. veröffentlicht hat, steht wohl kaum ein besseres Schicksal bevor.**) Jeder neue Versuch aber begegnet der alten Schwierigkeit, daß die Benennung des Tempels noch immer nicht sichergestellt ist. Indessen läßt sich die Tatsache nicht ableugnen, daß neben den Taten des Herakles in den Metopen der Vorderseite auch die des Theseus an den Nebenseiten dargestellt sind. Der Westfries ferner enthält den durch Theseus' Beteiligung berühmten Kampf der Lapithen und Kentauren. Im Ostfries endlich finden wir eine Schlacht aus mythischer Zeit. Daß sie der attischen Sage angehöre, wird niemand bezweifeln. Wen aber werden wir in der Heldengestalt, die gegen eine Gruppe steinschleudernder Männer gewaltig kämpfend angeht, lieber erkennen, als den attischen Nationalhelden Theseus? Für ihn genügt das allgemeine Jünglingsideal; jeden anderen attischen Herrscher oder Führer würden wir durch besondere äußere Zeichen charakterisiert wünschen. Wenn aber auch die Wahrscheinlichkeit für Theseus spricht, so sind wir dadurch doch nicht wesentlich gefördert. Die Theseussage hat sich in vielen Teilen offenbar erst nach der Zeit des Homer und der kyklischen Dichter gebildet und daher nicht von Anfang an diejenige Festigkeit und Abgeschlossenheit erlangt, die anderen Sagenkreisen durch die epische Poesie zuteil geworden ist. Es machten sich ferner die verschiedensten Einflüsse dahin geltend, daß sie in der uns verbliebenen stückweisen Überlieferung nicht nur lückenhaft, sondern, was schlimmer, voll von Widersprüchen ist. Nur durch vorsichtige Kombination lassen sich die einzelnen Legenden zu Bildern, zu Schattenbildern in allgemeinen Umrissen ergänzen. Selbst also, wenn wir eine Deutung des Frieses finden, werden wir doch kaum je imstande sein, von allen Einzelheiten uns volle Rechenschaft zu geben. Wir werden zufrieden sein müssen, wenn Bildwerk und Sage in den Hauptzügen untereinander übereinstimmen und wenn weniger wesentliche Züge dem allgemeinen Zusammenhange wenigstens nicht direkt widersprechen.

Wenden wir uns jetzt zu den Reliefs selbst [Abb. 33a, b; vgl. Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 406—408. Sauer, Theseion Taf. 3], so wollen wir uns nicht so sehr über die zahlreichen Verstümmelungen beklagen, die ja natürlich das Verständnis des einzelnen wesentlich erschweren. Wir würden sie weniger empfinden, sofern nur gewisse Hauptmotive teils an sich, teils durch die Vergleichung anderer Kunstwerke deutlich und unzweifelhaft uns entgegenträten. Allem Anschein nach aber steht die Darstellung vereinzelt da und muß daher ganz aus sich selbst erklärt werden.

---

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philolog. Classe, 1874, II S. 51—65.

**) Aug. Schultz aus Breslau, dessen Dissertation de Theseo ich während des Druckes erhielt, kehrt zur Erklärung O. Müllers zurück, ohne sie durch neue entscheidende Gründe zu stützen. [Vgl. jetzt Sauer, Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck, Leipzig 1899.]

Unsere Aufmerksamkeit wird zunächst durch die Gegenwart der beiden Göttergruppen angeregt. Nicht jeder Kampf ist bedeutend genug, daß er einer solchen Zuschauerschaft würdig wäre, sondern nur wichtige, entscheidende Katastrophen, an denen die Götter, sozusagen, ein persönliches Interesse haben. In dieser Ansicht muß uns hier auch die Ausdehnung des Kampfes selbst bestärken, der sich inmitten der beiden Gruppen entsponnen hat, und keine Deutung wird daher befriedigen können, sofern nicht die Gegenwart der Götter in ihr eine genügende Erklärung findet: sie handeln zwar nicht selbst mit; aber wie sie räumlich die Komposition gewissermaßen einrahmen, so müssen sie geistig den religiös-politischen Hintergrund für die ganze Handlung bilden.

In der Schlachtszene tritt am schärfsten der Kampf der Steinschleuderer hervor. Man hat ihretwegen an Gigantenkämpfe gedacht; aber sie bilden nur eine Gruppe unter anderen von verschiedenartig gewaffneten Kriegern. Oder es sollten barbarische Thrakier sein, die den Eleusiniern im Kampfe gegen die Athener zu Hilfe gekommen. Es ließe sich hören, wenn sie in ihrem eigenen Lande angegriffen sich mit Steinen verteidigten. Aber ist es glaublich, daß sie als Hilfsvölker aus fernen Landen gekommen sein sollen — ohne Waffen? Man hat ferner gesagt, daß auch die Helden des troischen Krieges sich zuweilen noch gewaltiger Felsstücke im Kampfe bedienen. Allein das ist Ausnahme: der Stein ist eine in der Hitze des Gefechts zufällig ergriffene Waffe. Hier sind es, von einem schon Gefallenen abgesehen, drei Männer, welche sich mit Felsblöcken dem Andringen eines mutigen Kämpfers widersetzen. Ihre Kampfweise muß also einen besonderen Grund haben. Zunächst ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß es sich für



38a Ostfries des Theseion. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)



33 b. Ostfries des Theseion. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

sie nicht um einen Angriff, sondern um die Verteidigung gegen einen Angriff handelt. Nach ihrer Seite hin bewegt sich der ganze übrige Kampf, und noch hinter ihnen sehen wir die Folgen desselben in der Flucht zweier Krieger. Hier also liegt die eigentliche Entscheidung; eine Entscheidung, welche durch bestimmte lokale Verhältnisse bedingt sein muß. Um es kurz zu sagen: wenn ein Künstler die Aufgabe erhält, in einem Relief die Forcierung eines felsigen Engpasses darzustellen, so wird er sie wohl kaum besser lösen können, als es hier geschehen ist. In der Erklärung des Frieses muß also diesem Umstande vor allem Rechnung getragen werden; denn in ihm liegt das unterscheidende Merkmal, welches diesen Kampf im Gegensatz zu jedem anderen kennzeichnet.

Hören wir jetzt, was Plutarch im Leben des Theseus (c. 25) erzählt. Nachdem Theseus Megaris für Attika in festen Besitz genommen, stellte er auf dem Isthmos die bekannte Grenzsäule mit Doppelinschrift auf, nach Osten:

Τάδ' οὐχὶ Πελοπόννησος, ἀλλ' Ἰωνία

nach Westen:

Τάδ' ἐστὶ Πελοπόννησος, οὐκ Ἰωνία

und hielt zuerst dem Poseidon zu Ehren die isthmischen Spiele ab, bei denen nach einem Vertrage mit den Korinthern den Athenern ein Ehrenplatz vorbehalten wurde, so groß wie das ausgespannte Segel des Festschiffes. Plutarch erwähnt dabei, daß von einigen Autoren die Einsetzung der Spiele auf die Entsühnung des Theseus von der Tötung des Skiron, nach anderen des Sinis zurückgeführt werde. An einer anderen Stelle (c. 10) teilt er die von der gewöhnlichen abweichende Sage der Megarenser mit, daß Skiron kein Räuber, sondern ein Ehrenmann

gewesen sei; Theseus aber habe, nicht als er zuerst nach Athen ging, sondern später Eleusis genommen, das die Megarenser innegehabt, indem er den Herrscher (ἄρχοντα) Diokles stürzte und den Skiron tötete. Auch Pausanias (I 44, 6; vgl. 39,6) nennt Skiron als Feldherrn der Megarenser, der den Weg an den skironischen Felsen zuerst gangbar gemacht habe, was ihn nicht hindert, in demselben Kapitel auch vom Räuber Skiron zu erzählen. Ebenso gab es über den von Plutarch erwähnten Diokles verschiedene Sagen: als Eumolpos nach Eleusis in Attika zog, sei er nach Megara geflohen und in einem Kriege selbst gefallen, während er einen geliebten Jüngling mit seinem Schilde deckte, weshalb ihn die Megarenser als Heros verehrten und ihm Spiele feierten: Schol. Theokr. XII 30. Im Homerischen Hymnus auf Demeter (v. 474; vgl. Paus. II 14,3) dagegen wird er neben Triptolemos, Eumolpos und Keleos als einer derjenigen genannt, die von Demeter in den Weihen unterwiesen wurden. Die Widersprüche liegen hier klar zutage. Der eleusinische Krieg, der sonst in die Zeit des Erechtheus gesetzt wird, ist in anderen Sagen mit den Kämpfen der Megarenser und Athener in Verbindung gebracht. Übereinstimmung ist hier nicht zu erzielen. Es fragt sich nur, ob sich gewisse mythisch-historische Tatsachen feststellen lassen, an welche sich die verschiedenen Wendungen in der Erzählung der Sage anzulehnen vermochten.

Eine solche Tatsache, offenbar der Kern dieser Sagen, ist die Erwerbung von Megaris für Attika durch Theseus. Sie kann keine friedliche gewesen sein, und den Athenern gegenüber standen gewiß nicht die Megarenser allein. Denn es handelte sich um die Feststellung der Grenzen zwischen Peloponnes und Ionien, die über Megara hinaus nach Korinth zu lagen und nicht in Megara, sondern in Korinth vereinbart wurden, indem dort wie zur Bekräftigung der hergestellten Eintracht die Einsetzung der isthmischen Spiele erfolgte. Das strategische Objekt, um welches es sich bei diesen Kämpfen handelte, konnte kein anderes sein, als der Paß bei den skironischen Felsen, der von Korinth aus den Zugang nach Attika, von Megara aus den Zugang zum Peloponnes öffnete. Erst sein Besitz sicherte Attika gegen unvermutete Einfälle von peloponnesischer Seite. Daß er in dem von Plutarch erwähnten Kriege gegen Megara erworben wurde, lehrt die jenseits des Passes aufgestellte Grenzsäule; vgl. Strabo IX 392. Wenn nun dort die Entscheidungsschlacht geschlagen wurde, so mochte darin für die Megarenser der Anlaß liegen, die gewöhnliche Sage von dem Räuber Skiron in dem Sinne umzubilden, daß sie behaupteten, Skiron, einer ihrer Landesheroen, sei im Kriege von Theseus überwunden und getötet worden, während es sich in Wirklichkeit um die Eroberung des skironischen Passes handelte.

Somit haben wir für die Hauptgruppe des Frieses eine den künstlerischen Motiven durchaus entsprechende Deutung gefunden. Zur weiteren Unterstützung derselben wenden wir uns zu der rechts hinter den Göttern befindlichen Gruppe. In ihr fällt die eigentümliche Haltung der letzten Figur besonders auf, die mit dem Körper etwas nach rückwärts, mit Kopf und Schultern aber wieder nach vorwärts geneigt ist. Die Annahme, daß sie beschäftigt sei, ein Grab zu graben, wird keiner Widerlegung bedürfen. Ebenso widerspricht es dem Augenschein, daß es sich um die Errichtung eines Tropaion handle, indem dazu zwischen dieser und der nächsten Figur nicht hinlänglicher Raum übrig bleibt. Wohl aber läßt sich denken, daß

die erstere sich in einer Stellung befand, ähnlich der des Satyrs in der Schmiede des Hephaistos, welcher dem Gotte einen Schild hinhält (Overbeck G. h. B. 18,5; die Frage der Echtheit dieses Reliefs kommt hier nicht in Betracht): sie konnte recht wohl eine Tafel oder einen ähnlichen Gegenstand zwischen den Knien oder auf das linke Knie gestützt mit beiden Armen vor sich hin halten. Die nächste Figur hätten wir uns dann so vorzustellen, daß sie mit der Rechten auf die Tafel deutete, während sie nach der hinter ihr stehenden Gruppe umblickt, um diese auf die Tafel aufmerksam zu machen. Ermangelt dieser Restaurationsvorschlag nicht der Wahrscheinlichkeit (und es wird wenigstens von künstlerischer Seite seine Möglichkeit nicht geleugnet werden können), so liegt die Deutung auf der Hand, daß es sich dabei um die berühmte Stele handle, durch welche die Grenze zwischen dem Peloponnes und Ionien oder Attika festgestellt wird.

Auch für die Gegenwart der Götter findet sich jetzt ohne Schwierigkeit eine passende Erklärung. Handelt es sich doch um ein großes historisch politisches Ereignis, daß seinen Abschluß nach dem Sinne der alten Zeit in einer religiösen Feier, in der Einsetzung der isthmischen Spiele findet, einem Feste der Vereinigung hellenischer Stämme unter dem Schutze des Gottesfriedens. Ist es uns auch nicht gegeben, die Bedeutung der einzelnen Göttergestalten und deren besondere Beziehung zur Haupthandlung sicher nachzuweisen, so spricht es doch für den allgemeinen Gedanken unserer Auffassung, daß man schon bisher in den beiden Spitzen der Versammlung Zeus als obersten Herrscher und ihm gegenüber Poseidon, den Herrscher des Isthmos, übereinstimmend anerkannt hat.

Die Überlieferung, soweit wir sie bisher betrachtet haben, würde kaum genügen, in der Deutung der noch übrigen Teile des Frieses einen weiteren Schritt zu wagen. Vielmehr könnte die Fassung des Berichtes bei Plutarch, von dem wir ausgegangen sind, sogar zu einem Zweifel an der Haltbarkeit der ganzen Erklärung berechtigen. Wenn jene von Plutarch nur mit wenigen Worten bezeugte Erwerbung von Megara in ihren Folgen von so großer Bedeutung war, wie kommt es, daß wir von ihr anderwärts nur so schwache Kunde finden? Die Beantwortung dieser Frage liegt darin, daß Plutarch nicht die ganze historische Sage mitteilt, indem er wahrscheinlich einen anderen zu ihr gehörigen Teil in seinen Quellen nicht auf den Namen des Theseus, sondern seines Sohnes Demophon lautend fand. Um es kurz zu sagen: jene Erwerbung von Megara ist nichts als ein Teil der berühmten Kämpfe Athens gegen Eurystheus und die Peloponnesier. Sie gehören zu den stolzesten Erinnerungen der Athener; aber um so mehr hat sich auch die Sage und Poesie an ihnen versucht und die wohl sicher zugrunde liegenden Tatsachen in mannigfachen Formen und Wendungen ausgeschmückt. So erklärt es sich, daß, wenn bereits Ulrichs (Ann. d. Inst. 1841 p. 74) im Fries des Theseion die Darstellung dieser Kämpfe zu erkennen glaubte, seine Deutung nichtsdestoweniger unhaltbar ist, weil er sie aus der poetischen Gestaltung in den Herakliden des Euripides durchaus falsch zu begründen unternahm. Wir werden vielmehr versuchen müssen, durch die poetische Umhüllung in den historischen Kern der Sage einzudringen.

Die Herakliden, von Eurystheus verfolgt, dessen Macht in ganz Griechenland gefürchtet ist, suchen endlich Schutz bei den Athenern, die ihn gewähren. Das geschieht nach Pherekydes (bei Antonin. Liberal. 33), nach

Euripides und, wie wir aus dem Schweigen im Leben des Theseus folgern dürfen, wohl auch nach der Ansicht Plutarchs unter der Herrschaft des Demophon. Für die Zeit des Theseus erklären sich dagegen Isokrates Helen. 31, Diodor IV 57 und Pausanias I 32,5, der nach der Bemerkung von Ulrichs hier wie in der Regel wohl die herrschende Volksansicht ausspricht, welche allen Ruhm auf Theseus zu häufen liebte, während die entgegengesetzte Meinung auf chronologischen Gründen beruhen mochte. Wie hohen Wert die Athener auf den Ruhm dieser Kämpfe legten, spricht sich bereits bei Herodot in der Erzählung über die Vorbereitungen zur Schlacht bei Platää aus (IX 27). Die Tegeaten verlangen den Ehrenplatz auf dem linken Flügel, weil ihr König Echemos bei dem Versuche der Herakliden, in den Peloponnes einzudringen, den Hyllos getötet habe. Die Athener behaupten dagegen, daß sie schon vor dieser Zeit allein gegen den Übermut des Eurystheus den Herakliden Schutz gewährt und mit ihnen in der Schlacht die damaligen Herrscher der Peloponnesier besiegt. Als Kampf gegen den Peloponnes oder richtiger als einen Kampf zur Befreiung des Peloponnes von der Tyrannei des Eurystheus, wodurch erst der späteren Herrschaft der Herakliden namentlich auch in Sparta der Weg gebahnt worden sei, feiern auch später besonders die Rhetoren diesen Krieg und begründen darauf sogar Ansprüche der Dankbarkeit von seiten Spartas gegen Athen. So besonders Isokrates Paneg. § 58; 59; 65; Phil. 34; Archid. 42; Helen. 31; Panathen. 194; Lysias Epitaph. 15; Ps. Demosth. Epitaph. 8 (de coron. 186). Auch Thukydides (I 9) erwähnt, daß Eurystheus in Attika gefallen sei, und bei Xenophon Hell. VI 5,47 macht Prokles von Phlius geradezu geltend, daß, so gut wie die Athener die Ahnherrn der Spartaner vor der Wut des Eurystheus gerettet hätten, sie nun auch ganz Sparta vor dem Untergange bewahren möchten. Vgl. Schäfer, Rede z. Winckelmannsfeste; Greifsw. 1861.

Wo aber fand die entscheidende Schlacht statt? Die Herakliden wohnten zu Trikorythos oder Marathon in der Tetrapolis, die deshalb noch im peloponnesischen Kriege von den Plünderungen der Spartaner verschont blieb (Diod. IV 57; XII 45; Schol. Oed. Col. 689). Bei Marathon hatte sich Makaria, die Tochter des Herakles, zur Gewinnung des Sieges dem Tode geweiht; bei Trikorythos war nach einer Sage das Haupt des Eurystheus, sein Körper bei Gargettos begraben (Strabo VIII 377). Dort bei Gargettos in der Nähe des Tempels der Athene Pallenis soll nach Euripides die Hauptschlacht stattgefunden haben, jedoch nach anderen Nachrichten, ja nach Euripides selbst nicht der einzige Kampf. Denn Pausanias (I 44, 10) sah unmittelbar hinter den skironischen Felsen nach der korinthischen Seite das Grab des Eurystheus an der Stelle, wo er auf der Flucht von Iolaos getötet sein sollte, während Euripides ihn eben daselbst von Iolaos gefangen, später aber auf Anstiften der Alkmene getötet und vor dem Tempel der Athene Pallenis begraben werden läßt. Auch bei Apollodor II 8,1 wird er bei den skironischen Felsen von Hyllos getötet, welcher das Haupt der Alkmene überliefert. So gelangen wir also wieder zu den skironischen Felsen, und wenn auch Sage und Poesie den Krieg in eine einzelne Schlacht und die Verfolgung zusammenziehen, so steht doch nichts im Wege, die Schlacht auf eigentlich attischem Gebiete anzuerkennen, den letzten Entscheidungskampf aber an die skironischen Felsen zu verlegen. Mit dem dortigen Kampfe wird namentlich das Ende des Eurystheus in Zusammenhang gebracht, und

wenn auch in einem Teile unserer Nachrichten nur von seinem Tode die Rede ist, so tritt doch in einem anderen sehr bestimmt ein weiterer Zug hinzu, nämlich daß er nicht einfach fiel, sondern vorher noch die Schmach der Gefangennehmung erdulden mußte.

Wir dürfen nicht vergessen, daß der Fries des Theseion vor die Zeit fällt, in welcher die ganze Sage von der Tragödie mehrfach behandelt und natürlich je nach den Bedürfnissen der Dichtung im einzelnen vielfach modifiziert wurde. In der Tragödie mußten natürlich die Herakliden selbst in den Vordergrund treten und die historisch politische Seite der Sage bildete mehr den Hintergrund, von dem sich die Gestalten der Dichtung abhoben. Für das athenische Volksbewußtsein und für die Darstellung an einem öffentlichen Monumente mußte gerade auf das politische Moment das Hauptgewicht gelegt werden. Die Redner sprechen von dem Ruhme Athens. Plutarch aber, durch dessen Nachricht über Theseus die übrigen Erzählungen ergänzt werden, lehrt uns die praktischen Folgen des Krieges kennen, die neue Regelung des Verhältnisses Athens zum Peloponnes.

Fassen wir jetzt das gesamte Resultat noch einmal kurz zusammen. Der Schutz der Herakliden veranlaßt einen Krieg zwischen den Athenern und den Peloponnesiern unter der Führung des Eurystheus. Zu Athen gehörte damals Megara noch nicht; folglich ist es zum Peloponnes zu rechnen. Der Kampf beginnt auf athenischem Boden, setzt sich aber nach der Zurückdrängung der Peloponnesier bis zu den skironischen Felsen fort und findet durch die Gefangennehmung und darauf folgende Tötung des Eurystheus sein Ende. Die feste Erwerbung Megaras und des skironischen Passes sichert den Besitzstand Athens gegen den Peloponnes und findet in der Grenzsäule seine staatsrechtliche Anerkennung. Darüber hinaus erlangen die Athener noch das Gastrecht bei den Isthmien, indem der Sturz des Eurystheus als eine Befreiung vom Tyrannenjocbe den Athenern Anspruch auf den Dank der Peloponnesier erwirbt.

Betrachten wir auf Grundlage dieser vereinfachten Tatsachen die Reliefs des Frieses, so gliedert sich die Komposition in einfacher Weise. Zwischen den Göttergruppen bewegt sich der Kampf: in der ersten Hälfte sehen wir die Schlacht und die Flucht der Peloponnesier, in der zweiten die Erstürmung des skironischen Passes, welche die Entscheidung herbeiführt. Die Folgen derselben erkennen wir in den Seitengruppen außerhalb der zentralen Komposition, die auch räumlich nicht mehr über der Cella, sondern über den Seitenhallen des Tempels ihre Stelle haben: links die Fesselung des gefangenen Eurystheus, rechts die Bestimmung der Grenze des Peloponnes.

Einem Einwurfe soll hier sofort begegnet werden, nämlich ob es gestattet ist, in dem gefesselten unbärtigen Manne den mit Herakles gleichalterigen Eurystheus zu erkennen. Handelte es sich um ein Vasenbild oder etwa ein römisches Relief, so würde diese Frage wohl ohne Bedenken verneint werden müssen. Wir haben indessen den Fries zunächst aus sich und aus den ihm der Zeit nach nahe stehende Skulpturen zu beurteilen. Nun sind oder waren schon zu Stuarts Zeit nur noch sehr wenige Köpfe am Fries erhalten, und diese sind sämtlich unbärtig; aber auch von allen übrigen Figuren, mit Ausnahme des Zeus und des Poseidon, läßt sich nach der sonstigen Bildung der Körper schließen, daß sie bartlos dargestellt waren. Am Westfries kämpfen gegen die wilden bärtigen Kentauren nur unbärtige

Krieger. Dasselbe finden wir an den Metopen des Parthenon. Im Friese desselben kommen unter den Reitern der Westseite ausnahmsweise zwei bärtige Männer vor, sonst ist alle kriegstüchtige Mannschaft unbärtig und nur unter den Bürgern im Mantel ist das vorgerücktere Alter überwiegend vertreten. Auch im Fries von Phigalia findet sich den Kentauren und Amazonen gegenüber nur ein einziger bärtiger Krieger; und erst am Mausoleum tritt wieder ein häufigerer Wechsel ein. Demnach scheint die Kunst, als sie sich eben erst von den Fesseln des Archaismus befreit hatte, mit einer gewissen, durch den Gegensatz begreiflichen Einseitigkeit die unbärtige Bildung bevorzugt zu haben, bis erst später sich ein Streben nach Vermittelung der Extreme geltend machte. Leider ist der Kopf des Eurystheus, der bei Stuart noch als erhalten gezeichnet ist, jetzt nicht mehr vorhanden; und wenn auch die der Publikation zugrunde liegenden Zeichnungen von Pars im allgemeinen als zuverlässig zu betrachten sind, so' darf doch auf den Ausdruck der einzelnen, gewiß auch damals schon nicht völlig intakten Köpfe kein entscheidendes Gewicht gelegt werden. Die gesamte Anlage des Körpers und seine breiten Formen sprechen außerdem nicht sowohl für einen Mann in jugendlichem, als in reif entwickeltem Alter, und gewisse pathetische, der Kunst dieser Zeit noch fremde Züge des Gesichts könnten daher von dem Zeichner leicht mißverständlich an die Stelle des markierten Ausdruckes eben dieses Alters gesetzt sein.

Auf eine weitere Deutung der einzelnen Figuren müssen wir bei dem Schwanken und den Widersprüchen der Überlieferung verzichten, und es fragt sich sogar, ob und wieweit der Künstler überhaupt, von Theseus und Eurystheus abgesehen, einzelne Figuren individuell charakterisieren wollte. Namentlich scheint er völlig davon abgesehen zu haben, die Herakliden in der Darstellung irgendwie selbständig hervortreten zu lassen. Ja wir dürfen vielleicht behaupten, daß er daran durch die Grundidee der gesamten Skulpturen des Tempels geradezu verhindert war. Zur Begründung dieser Ansicht ist es nötig, zunächst einen Blick auf die Darstellungen des Westfrieses zu werfen [Br.-Br. Taf. 408; Sauer Taf. 4].

Der Gegenstand derselben bedarf keiner langen Erörterung: es ist der Kampf der Lapithen und Kentauren, wie wir aus der Gruppe des Kaineus, der von zwei Kentauren unter einem Felsen begraben wird, zu schließen berechtigt sind. Daß bei dem Jüngling der nächsten Gruppe rechts, welcher einen Kentauren angreift, der Künstler an Theseus gedacht habe, ist möglich, läßt sich aber nicht beweisen. Im übrigen löst sich die Komposition in einzelne Gruppen auf, in denen keine Figur so charakterisiert ist, daß es gestattet wäre, ihr einen besonderen Namen beizulegen. Gewiß hätte es dem Künstler nicht schwer fallen können, an die Stelle dieser lockeren Fügung eine dem Inhalt und der Form nach einheitlich mehr geschlossene Komposition zu setzen, namentlich wenn er den im Mythos gegebenen Anlaß des Kampfes, die Vergewaltigung der Frauen durch die Kentauren und ihre Beschützung durch die Lapithen, als das die Mitte beherrschende Motiv hätte verwerten wollen. Daß er es nicht tat, hat (abgesehen von künstlerischen Rücksichten allgemeiner Art) seinen Grund offenbar in dem Charakter der ihm gestellten Aufgabe. Wie es sich im Ostfries nicht um den Anlaß des Streites, den Schutz der Herakliden handelte, sondern um die politische Bedeutung des Kampfes, so sollte auch hier nicht der im Mythos

poetisch entwickelte Anlaß der Kentaurenkämpfe dargestellt, sondern diese selbst sollten wiederum nur als der Ausdruck eines politischen Gedankens verwertet werden, den wir nicht erst zu formulieren, sondern nur dem Isokrates (Helen. § 25—26) zu entlehnen brauchen: Theseus hat sich als Wohltäter Athens und der Hellenen bewährt, indem er als Bundesgenosse der Lapithen die Kentauren züchtigte, die durch ihre Schnelligkeit und Stärke hellenische Städte teils verwüstet hatten, teils mit Verwüstung bedrohten. So ordnen sich beide Friese leicht einer gemeinsamen Idee unter: Theseus und die Athener als Schützer der Unterdrückten und Rächer der Unterdrücker.

Nur eine Erweiterung dieses Ideenkreises ist es, der auch die Metopen zu dienen bestimmt sind. Schon früher hat man mit guten Gründen die Tatsache gerechtfertigt, daß in den Metopen Herakles neben Theseus, ja durch die Stelle, welche die Darstellung seiner Taten an der Vorderseite des Tempels einnimmt, fast noch mehr als Theseus verherrlicht scheint. Die Athener rechneten es sich zum Verdienst an, dem Herakles zuerst göttliche Ehren erwiesen zu haben, und gerade Theseus ist es, der in der Anerkennung dieses seines Vorbildes voranging, man möchte sagen, um für die Anerkennung seiner eigenen Taten eine desto sicherere Gewähr zu finden, ja sogar um sich über sein Vorbild zu erheben. *Ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς* und *οὐκ ἄνευ Θησέως* (Plut. Thes. c. 29): das sind die beiden Sätze, die sich durch den ganzen Mythos des Theseus hindurchziehen und die ebenso im Bewußtsein des athenischen Volkes leben. Herakles verrichtete seine Taten nur gezwungen auf Befehl des Eurystheus, und manche derselben brachten der Welt nicht einmal Nutzen, sondern nur ihm Gefahr; Theseus dagegen unterzog sich den Gefahren aus eigenem Antrieb, um ein Wohltäter der Hellenen und seines Vaterlandes zu werden: so belehrt uns Isokrates (a. a. O.). Wir brauchen aber nur ihm (Paneg. 60; Panathen. 194) und dem Lysias (Epitaph. 12—16) noch weiter zu folgen, um erst völlig zu verstehen, weshalb am Ostfries der Kampf gegen Eurystheus dargestellt war: Herakles, der gewaltige, die menschliche Natur überragende Held, der von Zeus erzeugt schon als Sterblicher göttliche Kraft hatte, mußte sich der Botmäßigkeit und schmählichen Behandlung eines Eurystheus unterwerfen. Als aber Eurystheus es wagte, in frevelhaftem Übermute die Athener anzugreifen, da wandte sich das Schicksal dermaßen, daß er wegen der Kinder des Helden sein Leben mit Schmach und Schimpf endete.

Über Giebelgruppen.*)

(1888.)

Die Masse neuen Stoffes, welcher der Archäologie in den letzten zwei Jahrzehnten zugeführt worden ist, macht es dem einzelnen unmöglich, allen durch diese Vermehrung angeregten Fragen die gleiche Sorgfalt zuzuwenden.

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol Cl., 1888, II 2 S. 171—200.

Umstände verschiedener Art können hier eine Beschränkung sogar zur Pflicht machen. So glaubte ich darauf verzichten zu dürfen, mich in den Streit über die Anordnung der olympischen Giebelgruppen einzumischen. Aber meine guten Vorsätze sind wieder einmal zuschanden geworden, indem zu meiner freudigen Überraschung in der diesjährigen Januarsitzung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin G. Treu eine Umstellung der beiden, der Mittelfigur zunächst benachbarten Gruppen des Westgiebels in Vorschlag brachte, die, wie es scheint, allgemeine Zustimmung erfahren hat: eine Umstellung, die ich schon seit längerer Zeit im Verkehr mit Freunden und Schülern als wahrscheinlich, wenn nicht als notwendig bezeichnet hatte. Nur hatte ich Anstand genommen, mich öffentlich darüber auszusprechen, weil ich mich, ohne die Mittel einer äußerlichen oder tatsächlichen Beweisführung zur Verfügung zu haben, nur auf innere, künstlerische Gründe zu stützen vermochte, die als zu „subjektiv" sich bei vielen der Fachgenossen eines geringen, um nicht zu sagen, eines Mißkredits erfreuen. Nachdem man sich jetzt der Autorität tatsächlicher Beobachtungen gefügt hat, wird man vielleicht eher geneigt sein, auch künstlerischen Erwägungen ihr Recht angedeihen zu lassen, um so mehr, wenn es gelingen sollte, die gerade vorliegenden Fragen aus ihrer Vereinzelung zu befreien und allgemeineren Gesichtspunkten unterzuordnen.

Schon ein früherer Vortrag über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen [S. 174 f.] bot mir die Gelegenheit, über die Komposition der Figuren im Aëtos, dem Adlerfelde des Giebels, nachzudenken. Der weitere Verlauf meiner kunstgeschichtlichen Studien führte mich bei Gelegenheit der Parthenongiebel zum zweiten Male auf dasselbe Thema unter etwas veränderten Gesichtspunkten. Es scheint mir an der Stelle, hier mitzuteilen, was ich damals niedergeschrieben habe, und zwar vor der Zeit der olympischen Entdeckungen, aber nach meinem Vortrage über die Bildwerke des Parthenon [S. 255]. Ich tue es auf die doppelte Gefahr hin, teils daß ich da und dort mich wiederholen, teils daß ich diese *δεύτεραι φροντίδες* in meiner jetzigen dritten, an die olympischen Gruppen anknüpfenden Betrachtung in mehreren Punkten sogleich selbst wieder berichtigen muß. Ich glaube dadurch den besten Beweis zu liefern, daß es sich bei diesen Darlegungen nicht um subjektive Ansichten handelt, sondern um Anschauungen, die von der Betrachtung bestimmter Tatsachen ausgehen, aber naturgemäß mannigfachen Berichtigungen und schärferen Begrenzungen unterworfen werden müssen, sobald das Gebiet der Tatsachen durch neue Entdeckungen wesentliche Erweiterungen erfährt.

Das langgestreckte, in sehr spitze Winkel auslaufende Dreieck eines niedrigen Giebels bildet im Grunde ein sehr ungünstiges Feld für Ausschmückung mit statuarischen Gruppen, und um dem Zwange des Raumes zu begegnen, bedurften die Künstler verschiedenartiger Auskunftsmittel, welche aufzufinden bei steigender Größe des Tempels immer schwieriger wurde.

Schon an den Gruppen von Aigina begegnen wir dem glücklichen Gedanken, die spitzen Ecken gewissermaßen abzuschneiden und dadurch das mittlere Feld zu verengen und günstiger zu gestalten: die Verwundeten liegen außerhalb des Kampfplatzes, nicht mehr beteiligt an der Handlung.

In dem erhöhten Zentrum durfte man der Göttin ihrem Range nach ein bedeutenderes Körpermaß verleihen, als den sterblichen Helden, um so mehr als sie durch ihre Stellung in der Vorderansicht auch künstlerisch in einer gewissen Absonderung von ihnen erschien. Daneben genügte der sehr geschickt erfundene Wechsel in den Stellungen der stehenden Vorkämpfer und der knienden Helfer und Bogenschützen, um der weiteren Bedingungen des Raumes Herr zu werden. In der Gruppe des Paionios an dem doppelt so breiten Tempel zu Olympia sind zunächst wieder die Ecken durch die Flußgötter beseitigt, die sich außerhalb der eigentlichen Handlung befinden. Das Zentrum aber, im eigentlichsten Sinne nur das Bild des Zeus, ist hier verstärkt oder verbreitert durch die unmittelbar vor demselben beschäftigte Doppelgruppe des Oinomaos mit seiner Gattin und des Pelops mit der Hippodameia. Die Einheitlichkeit dieses erweiterten Zentrums ist ausdrücklich dadurch hervorgehoben, daß die nächsten Figuren, die beiden Wagenlenker, vor den Rossen sitzen, also einen bestimmten Abschnitt bezeichnen. In den Rossen selbst sind dann allerdings tüchtige Seitenflügel gegeben, während der niedriger werdende Raum durch den Wagen und die zwei knienden oder sonst gebückten Knechte räumlich sehr gut ausgefüllt zu werden vermochte. Doch fehlt hier der schöne Abschluß, den bei den Aigineten die Bogenschützen gewähren, welche, wenn auch vom Hintertreffen aus, noch bestimmt in die Haupthandlung eingreifen. In Olympia nimmt das Interesse nach den Seiten zu stark ab, und es fehlt die scharfe Scheidung und der Gegensatz zwischen Ecken und Flügelgruppen.

Am Parthenon wenden wir uns zunächst zur Gruppe des Westgiebels, deren Komposition uns, wenn auch nur in unvollkommenen Skizzen, doch in den Hauptmassen vollständig erhalten ist [Abb. 32]. Auch hier sind die Ecken abgeschnitten, aber erst im Rücken der beiden Wagenlenkerinnen, und messen wir auf der Grundfläche nicht der inneren Breite des Giebels, sondern seiner weitesten Ausladung, so finden wir, daß auf die Seiten nahezu je ein Drittel der Breite fällt, und auch der mittlere Teil der Komposition kaum mehr als ein Drittel füllt, welches freilich durch seine Höhenentwickelung die beiden spitz verlaufenden Ecken weitaus überragt. Diese Wirkung wird aber noch bedeutend verstärkt durch die Größenverhältnisse der Figuren, die von der Mitte nach den Seiten in verschiedenen Abstufungen abnehmen. Und doch, so stark dieselben mit den wirklichen Maßen gemessen sind, so verschwinden sie fast vor dem geistigen Auge, so daß wir nur mit dem rechnenden Verstande uns das Verhältnis völlig klar zu machen imstande sind. Der Künstler hat die beiden gewaltigen Hauptfiguren, das eigentliche Zentrum, Athene und Poseidon, von allen anderen isoliert, indem er sie zwischen die Rosse der beiden Gespanne stellte, die wir nicht nach ihren natürlichen Verhältnissen zur menschlichen Gestalt messen. Die Rosse aber bäumen sich, und so werden wir durch die mit dem Abfalle des Giebeldaches parallele Neigung ihrer Körper nach rückwärts von der hohen Mitte des Giebelfeldes nach dem mittleren Seitendurchschnitt hingeführt. Dort begegnen wir zunächst je einer nach dem Zentrum eilenden, etwas nach vorn geneigten Figur und darauf den beiden Wagenlenkerinnen, die stark nach rückwärts gelehnt und mit stark eingebogenen Knien und Hüftgelenk, an der Stelle, wo sie sich befinden, gerade aufgerichtet bedeutend über den Rand des Giebelfeldes hervorragen müßten. Gerade dadurch aber

vermochte sie der Künstler in das richtige Verhältnis zu den Rossen zu setzen und, indem er sie im Profil, mit dem Rücken sich nach den Seiten des Giebels wenden ließ, bestimmt von den noch übrigen Figuren abzusondern. Diese letzteren bilden nun eine dritte Kategorie, die der zweiten ihrer Größe nach etwa soweit untergeordnet ist, wie die zweite der ersten, d. h. den beiden Zentralfiguren. Hier, innerhalb des so beschränkten Eckabschnittes des Giebels, war es jetzt möglich, so ziemlich die gleichen Größenverhältnisse für alle Figuren festzuhalten und doch durch höheres oder niedrigeres Sitzen, Knien oder Liegen sich mit den Bedingungen des immer mehr sich verengenden Raumes abzufinden.

Wir dürfen das Prinzip der gesamten Anordnung ein malerisches nennen. Die beiden Hauptfiguren nehmen die Mitte, den Vordergrund ein; die tätig assistierenden mit ihrer Begleitung die Mitte der Flügel, den Mittelgrund; die Ausläufer der Flügel bilden den Hintergrund. Im Vordergrunde umfaßt unser Auge nur wenige Gegenstände, diese aber in größeren Verhältnissen, im Hintergrunde eine größere Zahl, aber in verminderter Größe. So treten uns in der Mitte nur zwei auseinanderschreitende Figuren entgegen; aber auch im nächsten Gliede herrscht noch Einfachheit und Klarheit, namentlich dadurch, daß wir die Doppelzahl der Rosse doch immer als einheitliches Gespann fassen. Erst hinter den Wagenlenkerinnen wächst die Mannigfaltigkeit und fast beabsichtigt erscheint hier ein gewisser Mangel scharfer Gliederung, ein bloßes Nebeneinanderstellen von Figuren und kleineren Gruppen, um den streng geschlossenen Kern der von den Flügeln eingerahmten Mittelglieder nur um so bestimmter hervortreten zu lassen.

Über den Ostgiebel haben wir wegen der frühen Zerstörung seiner Mitte geringere Kunde. Daß aber eine verwandte Abstufung der Hauptgliederungen auch hier geherrscht habe, scheinen die erhaltenen Seitenflügel zu bestätigen [Abb. 30]. Sie bilden, von der einen bewegten Mädchengestalt ab-



32 Westgiebel des Parthenon. Zeichnung aus dem 17. Jahrh. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

gesehen, eine Einrahmung, einen Kranz von nicht direkt an der Haupthandlung beteiligten, ruhig beobachtenden Zuschauern. Sehen wir nun, wie nach den mehr als halb unter dem Horizont verborgenen Gespannen des Helios und der Selene je eine liegende, dann zwei sitzende Gestalten folgen, weiter die einzelne lebhaft nach der Seite vorschreitende, der eine ähnliche auf dem entgegengesetzten Flügel entsprochen haben muß, so ist es kaum möglich, sich der Analogie des Westgiebels zu entziehen und nach diesen Figuren etwas anderes als einen bestimmten Abschnitt der Komposition anzunehmen. Wie dort die Wagenlenkerinnen das mittlere Feld zusammen- und von den Seitenflügeln abschließen, so erwarten wir auch hier zunächst je eine bedeutendere im Profil sichtbare, etwa thronende Gestalt, die mit dem Rücken nach den Flügeln gewendet die Aufmerksamkeit nach der Mitte hinlenkt. Ein gewisser Unterschied würde sich dann zunächst darin zeigen, daß die Seitenflügel weniger stark angefüllt, überhaupt klarer und ruhiger erscheinen. Aber gerade dieser Umstand scheint wieder im engsten Zusammenhange mit der Haupthandlung oder vielmehr aus dieser heraus sich zu entwickeln. Dem Streite der Athene und des Poseidon, den bewegten Gespannen des Westgiebels gegenüber würde eine Komposition der Seitenflügel wie die des Ostgiebels künstlerisch zu wenig bewegt erscheinen. Im Ostgiebel dagegen verlangt umgekehrt diese künstlerische Ruhe eine größere Einfachheit und Ruhe auch im Zentrum. Wir gewinnen sie, wenn wir, wie in Olympia das Bild des Zeus, so hier den Gott selbst erwartungsvoll, aber künstlerisch ruhig, sei es allein als Kolossalfigur, sei es zwischen zwei ebenfalls ruhigen, ihm assistierenden Frauen thronend, voraussetzen und die Bewegung auf den Raum zwischen ihm und den seitwärts thronenden Gestalten beschränken.*)

---

*) Meine Ansicht, daß der Moment vor der Geburt der Athene dargestellt sei, ist nicht hervorgerufen, gründet sich auch nicht ausschließlich oder auch nur vorzugsweise auf den Ausdruck des Pausanias (I 24, 5): *πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν*, sondern ich benutze ihn nur, um meine auf inneren Erwägungen beruhende Überzeugung zu unterstützen, und beharre dabei trotz des von L. Schwabe (Jenaer Litzeit. 1875, Art. 168) erhobenen Widerspruchs, der bei Pausanias nur einen Wechsel des Ausdrucks aus stilistischen Gründen anerkennen will. *Ἔχει ἐς* kehrt wieder II 17, 3 bei Erwähnung des Figurenschmuckes am argivischen Heraion: *τὰ μὲν ἐς τὴν Διὸς γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἅλωσιν.* Der Ausdruck bezeichnet sehr wohl, daß gewiß nicht der Geburtsakt des Zeus dargestellt war, auch nicht die Gigantomachie, die Einnahme von Troia, sondern verschiedene auf diese Sagen bezügliche Szenen. Dagegen gebraucht Pausanias konsequent *ἐστί* bei dem Streit der Athene und des Poseidon, bei den Giebelgruppen von Olympia V 10, 6 u. 8, von Delphi X 19, 3, von Tegea VIII 45, 6 u. 7, ebenso bei den delphischen Gemälden des Polygnot X 25, 2: *Ἴλιός τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων* und 28, 1: *ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην.* Man sieht also, daß Pausanias hier, wie auch sonst bei seinen Beschreibungen, z. B. des Kypseloskastens, des amykläischen Thrones, keineswegs einen Wechsel des Ausdrucks nur aus stilistischen Gründen erstrebt, sondern daß das vom Gewöhnlichen abweichende *ἔχει* mit besonderer Absicht gewählt sein muß. — Da sich gerade die Gelegenheit bietet, so möchte ich hinzufügen, daß meine Auffassung des Momentes eine weitere schöne Unterstützung durch den Torso H bei Michaelis Parthenon Taf. 6 findet. Bloßes Staunen durch das hohe Erheben beider Arme auszudrücken, scheint mir der ruhigen Würde der Kunst des Phidias wenig angemessen. Ist es aber das Nächstliegende, in dem Torso den Hephaistos zu erkennen, wie er die Axt mit beiden Händen erhebt, so kann derselbe in dieser Haltung nur erscheinen, ehe er den Schlag auf das Haupt geführt hat, nicht nachher.

Obwohl es nicht dieses Ortes sein kann, auf die Deutung der einzelnen Figuren in den Gruppen einzugehen, so ist schon hier wohl die Frage gestattet, ob denn diese äußere Gliederung des Raumes, die doch offenbar keine zufällige, sondern vom Künstler mit klarer und bewußter Absicht gewählt ist, als etwas von dem Inhalte der Darstellung ganz Unabhängiges gedacht werden darf, ob nicht beides, Raum und Inhalt, sich gegenseitig bedingen und harmonisch ineinander greifen muß. Klar liegt im Westgiebel eine der räumlichen durchaus entsprechende geistige Abstufung vor in den beiden handelnden, der höchsten Sphäre angehörigen Hauptgottheiten der Mitte als Protagonisten und den die Gespanne begleitenden dienenden und helfenden göttlichen Wesen als Deuteragonisten. Wir verlangen jetzt eine gleiche Abstufung von den letzteren zu den als Zeugen oder Zuschauer anwesenden Gestalten des Hintergrundes. Wir erwarten hier Tritagonisten, also gewiß nicht Wesen der höchsten Art, welche die Aufmerksamkeit zu sehr von der Mitte, von der Haupthandlung ablenken würden. Nur Gestalten von weniger stark ausgeprägter Individualität, die weniger persönliches Interesse in Anspruch nehmen, eignen sich für den Hintergrund; und einen Fingerzeig für die Kreise, in denen wir sie zu suchen haben, liefert uns zunächst der unverkennbare in der Ecke gelagerte Flußgott. — Solche Erwägungen haben mich schon früher bei meiner Deutung der Bildwerke des Parthenon geleitet (vgl. besonders S. 270), wenn mir auch damals die prinzipielle Bedeutung der Raumgliederung noch nicht zu vollem Bewußtsein gekommen war. Die Kritik hat sich begnügt, gegen die einzelnen von mir vorgeschlagenen Benennungen Stellung zu nehmen. Aber selbst wenn sie dabei überall in vollem Rechte gewesen sein sollte, so ist damit noch immer nicht meine Grundanschauung widerlegt, die vielmehr durch die Erörterungen über die Gliederung des Raumes eine neue, nicht zu verachtende Stütze gewonnen hat.

Mit der Entwickelung der Raumgliederung im ganzen hält die der Komposition im einzelnen gleichen Schritt. In Aigina entspricht sich streng Figur für Figur; in Olympia werden zwar schon Figuren zu Gruppen verbunden, aber so, daß innerhalb derselben noch strenge Entsprechung der beiden Teile waltet. Das letztere Prinzip ist auch am Parthenon noch keineswegs aufgegeben, aber vom Künstler mit größerer Freiheit behandelt, insofern er sich innerhalb der kleineren Gruppen einen größeren Wechsel gestattet. So entsprechen im Ostgiebel links eine männliche und zwei weibliche Gestalten den drei weiblichen auf der anderen Seite als Gesamtgruppen; aber innerhalb derselben sind hier die zweite und dritte, dort die erste und zweite Figur enger miteinander verbunden. Im Westgiebel begnügt sich der Künstler in den Seitenflügeln sogar nur mit einer Gegenüberstellung der Gesamtmassen innerhalb des festen Rahmens der in den Ecken liegenden Figuren und der die Mitte streng abschließenden Wagenlenkerinnen.

Für die künstlerische Wirkung einer Giebelkomposition ist aber nicht ausschließlich die Nebeneinanderstellung der Figuren maßgebend: sie sollen auch nach der Tiefe des Feldes den Raum in einer dem Hochrelief entsprechenden Weise füllen. Bei den Aigineten ist daher mit Ausnahme der Göttin und des Gefallenen in der Mitte und der Verwundeten in den Ecken die Profilstellung möglichst streng festgehalten. Im Ostgiebel von Olympia ordnen sich wenigstens die Hauptmassen der Seiten, die Gespanne, dem

gleichen Prinzip unter. Die malerische Disposition der Parthenongruppen verlangt auch hier bestimmte Modifikationen. Am Westgiebel kommt das Reliefprinzip in den Gespannen und ihren Lenkerinnen zu voller Geltung und wird außerdem in den langgestreckten Eckfiguren nur insoweit wieder aufgenommen, als durch sie die ideell hinter das Mittelfeld zurückweichenden Seitenflügel doch zum Schluß wieder in die strengeren Grenzen des Raumes zurückgeführt werden. Im Zentrum dagegen ist der Konflikt der beiden sich voneinander abwendenden Hauptfiguren auch stilistisch durch ihre schräge Stellung im Relieffelde ausgesprochen, während der Ölbaum nicht nur als ideelle Mittellinie für das Gleichgewicht der beiden Seiten, sondern auch durch seine mehr in den Hintergrund gerückte Stellung als für den Eindruck der Tiefe des Feldes maßgebend erscheinen mochte.

Im Ostgiebel fehlen die breiten Flügelgruppen der Gespanne und ihrer Lenkerinnen, und so stark auch in den das Mittelfeld begrenzenden sitzenden Gestalten das Reliefprinzip betont sein mochte, so mußte doch für den quantitativen Abgang eben jener Gespanne ein Ersatz gesucht werden. Wir finden ihn einesteils in den Ecken, wo die gelagerten Gestalten durch das Hinzutreten des Helios und der Selene mehr nach innen gerückt werden, anderenteils vermuten wir ihn im Zentrum. Dort kann allerdings die Gestalt des Zeus nicht im Profil, sondern nur in der Vorderansicht erscheinen, aber gerade dadurch tritt sie uns deutlich und sichtbar als Zentrum entgegen, das unabhängig von den Seitengruppen diese wie ein Schlußstein auseinander und im Gleichgewicht hält, um so mehr, wenn diese Bedeutung durch zwei ihm zur Seite stehende und im Profil sichtbare Eileithyien noch stärker hervorgehoben wurde.

So haben sich, während am Tempel zu Aigina die Komposition beider Giebelgruppen in der Hauptsache identisch war, am Parthenon bestimmte Gegensätze entwickelt, der Gegensatz der Ruhe und der Bewegung in formal künstlerischer, wie in geistiger Beziehung: im ersteren rein mechanischen Sinne am Ostgiebel ruhiges Abwägen auf der Grundlinie des Dreiecks; die Last der Seiten durch das gewichtige Zentrum im Gleichgewicht gehalten; am Westgiebel durch die ansprengenden Gespanne die ansteigenden Seiten des Giebeldaches symbolisiert und der Konflikt der miteinander kämpfenden Seiten durch die nach rechts und nach links auseinanderstrebenden Gestalten der Athene und des Poseidon gehoben. In geistiger Beziehung an der Vorderseite erwartungsvolle Ruhe, welche den Blick nach der Mitte lenkt; auf der Rückseite lebendige Handlung, die aber nach entschiedenem Streit die Spannung löst und uns zu uns selbst zurückführt.

Sind diese Gegensätze etwas Zufälliges, nur dem Belieben des Künstlers oder der durch andere Rücksichten bestimmten Wahl der Gegenstände Entsprungenes?

Ich will hier nicht wiederholen, was ich schon in meinem Aufsatze über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen [S. 180] über die Wiederkehr der gleichen Gegensätze in anderen Giebelgruppen bemerkt habe. Aber ist es Zufall, daß wir denselben auch in unseren Tagen an den Giebelgruppen der Walhalla wiederfinden? Deutschlands Stämme, die im Festaufzuge nach der Schlacht bei Leipzig der Germania huldigen an der Vorderseite; hinten der bewegte Kampf der Hermannschlacht. Gewisse Ideen sind unvergänglich, ja sie wiederholen sich in verschiedenen Künsten. Sonate

und Symphonie beginnen in einem gemäßigten Tempo und schließen in einem bewegteren; zwischen beiden in der Mitte liegt das ruhige Adagio. Vor dem Eintritt in die geweihten Räume eines Tempels soll sich unser Gemüt sammeln; erwartungsvoll sollen wir nahen. Innen empfängt uns majestätische Ruhe und Stille, wir schauen bewunderungsvoll. Erst beim Verlassen des Tempels treten wir wieder in das bewegte Leben, den Kampf des Daseins zurück.

Erst nachdem die hier mitgeteilten Erörterungen bereits niedergeschrieben waren, sind die olympischen Giebelgruppen durch die deutschen Ausgrabungen näher bekannt geworden, freilich nur in fragmentiertem Zustande, so daß sie selbst erst wieder einer vorbereitenden Untersuchung bedürfen, um für die Entscheidung allgemeiner Fragen verwendbar zu werden. Beginnen wir wieder mit der Betrachtung der Ecken, in denen wir am Tempel von Aigina nur je einen Verwundeten fanden. Bei dem um das Doppelte vergrößerten Maße des Tempels von Olympia konnte eine einzelne Figur zur Füllung des Eckabschnittes nicht mehr genügen. Der Künstler des Westgiebels sucht sich sehr unbefangen zu helfen durch eine zweite etwas höher, aber in gleicher Richtung gelagerte Figur. Doch bleibt dieses Auskunftsmittel ein sehr äußerliches. Dagegen scheint der Künstler des Ostgiebels den oben (S. 293) ausgesprochenen Tadel, daß die scharfe Scheidung und der Gegensatz zwischen Ecken und Giebelgruppen fehle, nicht zu verdienen, wenn wir der Anordnung von Flasch (bei Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums S. 1104 BB) folgen, der ohne irgend welche theoretische Nebenabsicht mit den Flußgöttern die unmittelbar sich anschließenden Figuren der Lokalgottheiten (Ossa und Olympos) verbindet. Bei dieser Anordnung wendet sich das kniende Mädchen [Olympia III Taf. 14, 5] von der Mitte ab dem Alpheios zu, und auch auf der entgegengesetzten Seite scheidet sich der hockende, dem Kladeos halb zugewendete Jüngling E noch hinlänglich von der dritten Figur, dem Pferdewärter, ab, so daß wir also das schönste Übergangsstadium von den isolierten Eckfiguren zu den erweiterten, aber von den Flügelgruppen abgeschiedenen Eckgruppen, von den Aigineten zu der reicheren Entwickelung der Parthenongiebel gewinnen.

Die Seitenflügel sind durch die Gespanne, die knienden Wärter und die sitzenden Wagenlenker sicher gegeben, und die Unsicherheit, welche noch hinsichtlich der Verteilung der einen oder der anderen Figur walten mag, kommt wenigstens prinzipiell nicht in Betracht.

Dagegen dürfte wohl die Frage gerechtfertigt sein, ob die bisherige Anordnung der Mittelgruppe als eine endgültige zu betrachten ist. Daß sie einen künstlerisch befriedigenden Eindruck gewähre, hat wohl noch niemand behaupten wollen. Bei den Aigineten genügt die Gestalt der Athene, um durch sie, wie durch das Zünglein an der Wage, die ganze Komposition im Gleichgewicht erscheinen zu lassen. In dem Giebel von Olympia hat die Gestalt des Zeus durch ihre Umgebung nicht die gleiche Bedeutung. Bei den weit bedeutenderen Maßverhältnissen des Tempels erzeugt die einfache Nebeneinanderstellung von fünf Figuren den Eindruck einer gewissen statischen Unsicherheit. Das eigentliche Zentrum entbehrt des notwendigen Gewichts; wir verlangen dort mehr Masse. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß dieses Gefühl der Schwäche vorzugsweise durch die unbekleideten und

darum künstlerissh zu nackt und kahl erscheinenden Beine des Pelops und Oinomaos hervorgerufen wird, welche die Grundfläche des Giebels zu schwach belasten, und daß der Eindruck ein wesentlich anderer sein würde, wenn die beiden Männer ihre Plätze mit denen der beiden Frauen vertauschen könnten, deren lange Gewänder sich mit dem Mantel des Zeus künstlerisch mehr einheitlich wie zu einer größeren Masse zusammenschließen würden. Ich sehe voraus, welche Gegengründe man gegen diese Umstellung vorbringen wird, darf aber wohl die Frage stellen, welches Gewicht denselben beizulegen sei.

Man wird sich zunächst auf die Worte des Pausanias berufen, der ja die Reihenfolge der Figuren klar und deutlich bezeichne. Der arme Pausanias muß es sich freilich gefallen lassen, daß man das eine Mal sein Zeugnis als null und nichtig einfach beiseite wirft, das andere Mal auf seine Worte drückt, als habe man an seine Beschreibungen dieselben Anforderungen zu stellen, wie an einen der pedantisch nüchternsten Museumskataloge neuesten Datums. Prüfen wir vielmehr uns selbst und fragen wir uns, wie wir selbst verfahren, wenn wir nicht peinlich eine Figurenreihe bei Namen aufzählen, sondern uns dieselben in ihrem Zusammensein vorstellen wollen. In der Pelopssage sind Pelops und Oinomaos die Hauptpersonen; Hippodameia und Sterope stehen in zweiter Reihe, und so haben wir uns gewöhnt, von Pelops und Hippodameia, von Oinomaos und Sterope zu reden, nicht umgekehrt von Hippodameia und Pelops, von Sterope und Oinomaos. Allerdings sagt Pausanias: *Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς .... παρὰ δὲ αὐτὸν γυνὴ Στερόπη.* Aber durch *ἐν δεξιᾷ* sollst zunächst im allgemeinen die rechte Giebelhälfte bezeichnet wenden, durch *παρὰ* die Zugehörigkeit der Frau zum Manne. Eine Verwechselung von Frau und Mann war ja für den Beschauer nicht möglich, und vor der Erwähnung des Mannes von der Frau und ihrer Genealogie zu sprechen, war mindestens unbequemer und umständlicher als das Umgekehrte. Weiter aber ist wenigstens nicht ausdrücklich gesagt, daß n e b e n (etwa *παρὰ*) der Sterope Myrtilos folge, sondern mit starker Zäsur heißt es: *Μύρτιλος δὲ . . . κάθηται πρὸ τῶν ἵππων.* Nach der rechten Seite folgt dann wieder zuerst die Bezeichnung der linken Giebelseite: *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς*, dann *ὁ Πέλοψ καὶ Ἱπποδάμεια | καὶ ὅ τε ἡνίοχός ἐστι τοῦ Πέλοπος καὶ ἵπποι, δύο τε ἄνδρες . . . καὶ αὖθις . . .*, wo durch das einfache *καὶ* Pelops und Hippodameia als Paar zu einer engeren Einheit verbunden erscheinen, als die durch *τέ — καὶ* verknüpften Glieder. Man wird also nicht behaupten können, daß durch die Umstellung der männlichen und weiblichen Figuren den Worten des Pausanias Zwang angetan werde, während in denselben nichts als eine gewisse Bequemlichkeit der Rede anzuerkennen sein dürfte.

Einen weiteren Einwand wird man aus den Größenverhältnissen der Figuren herleiten und behaupten, daß sich die männlichen Figuren nicht an dritter, sondern nur an zweiter Stelle vom Mittelpunkte aus in das absteigende Feld des Giebels einfügen lassen. Dabei ist jedoch nicht ein, sondern sind mehrere Umstände in Betracht zu ziehen. In den meisten Abbildungen sind außer bei Zeus nur noch bei Pelops und Oinomaos die Plinthen sichtbar, bei den übrigen Figuren nicht. Ein Grund für diese Unterscheidung ist nicht einzusehen, und wir dürfen daher die Höhe dieser Plinthen getrost in Abzug bringen. Weiter aber sind von den beiden männ-

lichen Gestalten die unteren Körperhälften uns nicht erhalten, in der Restauration aber zu lang geraten. Das ist namentlich an der Figur des Pelops augenfällig, an dem außerdem noch der Oberkörper einen gar zu schmächtigen Eindruck macht, selbst neben der schlankeren, in neuerer Zeit mit Recht ihm beigeordneten, früher Sterope, jetzt Hippodameia genannten weiblichen Gestalt. Auch dieses ungünstige Verhältnis würde wesentlich gemildert erscheinen, wenn die Figur in größerer Entfernung vom Zentrum in dem abfallenden Raum ihre Aufstellung fände.

Endlich gereicht es der Komposition keineswegs zum Vorteil, daß man die fünf Figuren der Mitte jede für sich isoliert zu breit nebeneinander gestellt hat. Sie lassen sich weit näher aneinanderrücken, und namentlich scheint eine engere Verbindung zwischen Pelops und Hippodameia, sowie zwischen Oinomaos und Gattin fast mit Notwendigkeit geboten; wir erwarten eine, wenn auch nur teilweise Überschneidung der Umrisse auf ihren einander zugewendeten Seiten. Jedenfalls würden dadurch die Außenfiguren um eine halbe Figurenbreite näher an den Mittelpunkt des ansteigenden Giebelraumes gerückt werden können, womit wiederum die Schwierigkeiten einer Umstellung um ein bestimmtes Maß verringert werden.

Ist aber erst einmal die Möglichkeit derselben gegeben, so treten uns die Vorzüge derselben für die künstlerische Gruppierung ganz ungesucht entgegen. Es wirkt wahrlich nicht angenehm, daß nach der jetzigen Ordnung die fünf Figuren der Mittelgruppe wie Orgelpfeifen aneinander gereiht mit ihren Köpfen ganz gleichmäßig die obere Begrenzung des Giebelfeldes fast berühren. Eine Abwechselung von Hebungen und Senkungen, wie sie sich für die Aigineten ergeben hat, entspricht sicherlich weit mehr dem künstlerischen Gefühle; und gerade dieselbe Abfolge gewinnen wir, wenn neben dem Zeus die weit kleineren Frauen und neben diese die an sich kaum höheren, nur durch die Helmbüsche etwas erhöhten Männer treten. Ebenso ergibt sich aber auch eine prinzipielle Übereinstimmung mit dem Ostgiebel des Parthenon, sofern wir richtig vermutet, daß dort neben dem Zeus zunächst die weiblichen Gestalten der zwei Eileithyien treten und erst auf diese zwei Männer, wahrscheinlich Hephaistos und Hermes, folgten. Endlich gewähren die nach außen gewendeten Speere des Pelops und Oinomaos der ganzen Mittelgruppe einen festen und entschiedenen Abschluß, der sich künstlerisch um so wirksamer gestaltet, als die nun folgenden sitzenden Wagenlenker eine kräftige Zäsur in der Gesamtkomposition bezeichnen.

Durch die bisherigen Erörterungen soll eine gegen jeden Zweifel gesicherte Entscheidung über die vorgeschlagene Umstellung noch keineswegs gegeben sein. Sie bedürfen durchaus der Bestätigung durch das Experiment am Marmor oder den Abgüssen, welches in erster Linie die Höhenverhältnisse genau zu prüfen hat.*) Gestatten dieselben die Umstellung, so wird die Untersuchung allerdings noch auf andere Gesichtspunkte auszudehnen sein. Es fragt sich z. B., ob und wie weit die einzelnen Figuren in ihrer Achse mehr nach rechts oder nach links zu drehen, in welchem Maße sie enger aneinander zu schieben sind, wie weit die eine Figur gegen den

*) [Vgl. Treu, Olympia III Taf. 18. Wernicke, Jahrbuch des Instituts XII, 1897, S. 169—194. Furtwängler, Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Cl., 1903, S. 421—438.]

Hintergrund des Giebels, die andere gegen den vorderen Rand zu rücken ist. Erst durch solche Versuche sind wir imstande zu beurteilen, in welchem Maße die ihrer Natur nach etwas einförmige Strenge und Härte rein metrischer Entsprechung die für ein vorgeschritteneres Kunstgefühl notwendige Milderung und Veredelung durch ein rhythmisches Element erfahren hat, welches seinen Ausdruck findet, teils in einer fließenden Führung und Verbindung der Linien, teils in einem reicheren Wechsel und feinerem Abwägen in der Verteilung der Massen. Vermute ich richtig, so dürfte sich als Schlußresultat ergeben, daß auch in diesem Teile der Komposition der olympische Giebel eine Vor- oder Übergangsstufe zu der noch mehr gereinigten und abgeklärten Vollendung bilde, die wir in den Giebeln des Parthenon voraussetzen müssen.

Wir wenden uns jetzt zu dem Westgiebel, über dessen Ecken bereits oben gesprochen ist. Von diesen abgesehen, zerfällt die Komposition zu beiden Seiten der Mittelfigur in vier größere aus je drei, und zwei kleinere aus je zwei Figuren gebildete Gruppen. Nach der bisherigen Anordnung wendeten sich die beiden größeren inneren Gruppen gegen die Mitte, die beiden äußeren gegen die Ecken des Giebels. Damit war eine formale Entsprechung in einer äußerlich, wie es scheint, tadellosen Weise, sogar mit einem ganz ansprechenden Wechsel der Gliederung gegeben. Ordnet sich aber dabei das Ganze einer einheitlichen geistigen Idee unter? Wir haben vielmehr entweder die größte Regellosigkeit und Verwirrung oder ein völliges Auseinanderfallen in vereinzelte Gruppen. Denn wie haben wir uns den Anfang, wie das Ziel und das Ende des Kampfes zu denken? Dieses Bedenken war es, welches mich von Anfang an beunruhigte; und gerade dieses Bedenken ließ sich in einfacher Weise durch einen Platzwechsel der beiden inneren Gruppen beseitigen, wie er jetzt durch die tatsächlichen Beobachtungen Treus nachgewiesen ist. Wir sind gewiß berechtigt, in einem Giebel die Mitte den Ecken als ein Innen und Außen gegenüberzustellen. Jetzt nach der Umstellung stürmen die Gruppen von der Mitte, von innen heraus nach beiden Seiten auseinander. Dieser Gedanke des Auseinandertretens ist aber offenbar der gleiche, der die Komposition des Westgiebels am Parthenon beherrscht, und den ich schon längst auch für die Komposition der hinteren Giebel von Delphi und von Tegea als gewissermaßen typisch vorausgesetzt hatte. Es ist eben eine gewisse im Menschen begründete Notwendigkeit, welche nach der Sammlung und Spannung, die bei der Betrachtung des Vordergiebels und vor dem Eintritt in den Tempel gefordert wird, bei dem Austritt und der Betrachtung der Rückseite eine Lösung dieser Spannung, eine Zerstreuung erheischt. Dieser Gedanke findet durch die Umstellung schon in den Innengruppen den entsprechendsten Ausdruck, der aber in den beiden Außengruppen nur noch verstärkt und in seinen Konsequenzen weiter entwickelt wird. Denn auch hier stürmen die Kentauren nach außen. Aber es handelt sich hier nicht mehr um vereinzelte Kampfszenen: von dort her wird ihnen der lebendigste Widerstand entgegengesetzt, damit nicht die wilde Horde gleich einer wütenden Herde aus einer Umfriedigung ins freie Feld ausbreche und ihre Beute in Wäldern und Schluchten berge. Zügelloser Übermut wird hier recht eigentlich in die notwendigen Schranken

zurückgewiesen und so findet hier die Komposition wie im Raume, so auch in der Idee ihren einheitlichen Abschluß.

Nur eine scheinbare Anomalie bieten die beiden kleineren Zwischengruppen: wie wir sie auch ordnen, so bleibt der eine Kentaur der Mitte zugewendet. Aber die Gruppen sind nicht in ganzer Breite sichtbar, sondern in halb malerischer Auffassung fast in Vorderansicht gebildet. In künstlerischer Beziehung entsprechen sie der Zäsur, die am Ostgiebel durch die beiden sitzenden Wagenlenker bezeichnet wird: sie sollen die Mitte und die Seitenflügel voneinander scheiden, einen gewissen Stillstand, eine Art Pause bezeichnen, wobei die halb verdeckte Richtung der Pferdekörper von untergeordneter Bedeutung ist. Damit stimmt der poetische Gedanke: in den Innengruppen der Angriff der Lapithen auf die wegeilenden Kentauren; in den Außengruppen der erfolgreiche Widerstand, das Zurückdrängen der Fliehenden; dazwischen ein gewaltiges Ringen, eine Art Stillstand vor der Entscheidung.

Die Analogie des Westgiebels am Parthenon, in dem Athene und Poseidon in gegensätzlicher Stellung, aber unter der Wirkung einer einheitlichen poetischen Idee einander gegenübertreten, legt die Erwägung nahe, ob das Auseinanderstreben der beiden Innengruppen in Olympia als eine scharfe gegensätzliche Scheidung zu fassen sei, oder ob sich dieselben nicht vielmehr einer gemeinsamen Idee als eine Einheit, als Mittelgruppe gegenüber den Flügelgruppen unterordnen lassen. Eine solche Vermittelung oder Verbindung, sofern sie vom Künstler erstrebt wurde, kann selbstverständlich nur in der einzigen noch übrigen Gestalt, in der zwischen den beiden Gruppen befindlichen Mittelfigur des Giebels ihren Ausdruck finden.

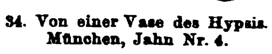
Pausanias bezeichnet diese Gestalt als Peirithoos. Nach ihrer Wiederauffindung hat sich die Ansicht, es sei Apollo dargestellt, fast allgemeine Zustimmung erworben. Man ist in neuester Zeit bestrebt gewesen, die früher allgemein übliche Bezeichnung des ältesten statuarischen Jünglingstypus als Apollo sehr wesentlich zu beschränken. Auch für den jüngeren Typus des „Apollo auf dem Omphalos“ ist, nachdem die Zugehörigkeit des Omphalos zu dem athenischen Exemplar abgewiesen worden, die Bezeichnung als Apollo keineswegs überall unbestritten. Um so größere Vorsicht scheint geboten, auf eine durch ein antikes Zeugnis dem Kreise der Heroen zugewiesene Gestalt von apollinischem Charakter ohne weiteres den Namen des Gottes selbst zu übertragen. Nun widerspricht zwar das aufgebundene Haar nicht gerade der Deutung auf Apollo, aber ebensowenig gewährt es eine Bestätigung für dieselbe. Auch an dem Fehlen des Köchers und des Köcherbandes würde man kaum Anstand nehmen, sofern wenigstens das Attribut des Bogens in der Linken sicher stände. Aber gerade der Ergänzung durch den Bogen widerspricht die Haltung des Armes, der durch ein etwas schwereres Attribut belastet erscheint, widerspricht die wagrechte Haltung der Hand, aus der die eine Hälfte des Bogens in unangenehmer Spitze weit hervorragen müßte, widersprechen das große Zapfen- und die beiden kleineren Bohrlöcher. Eine Ergänzung aber, wie sie von Grüttner versucht ist, in der sich der Bogen nach oben an den Arm anlehnt, ist geradezu unmöglich. Es fehlt also durchaus ein äußeres Zeichen, durch welches der Gott unzweifelhaft kenntlich gemacht würde. So bleibt zunächst das Größenverhältnis der Figur und des Kopfes. Aber wir haben

es hier nicht zu tun weder mit der streng metrischen Gesetzmäßigkeit der Aigineten noch mit den fein abgewogenen Abstufungen der Parthenongiebel. Die schweren Schädel der Kentauren, deren Köpfe durch ihre Bärtigkeit nur um so massenhafter wirken, machen uns unempfindlicher gegen die mäßigeren Größenunterschiede in den Lapithenköpfen. Ebenso berechnen wir weniger verstandesmäßig die Unterschiede zwischen der gerade aufgerichteten Mittelfigur und den danebenstehenden, wenn auch keineswegs gebückten, doch durch ihre Bewegung niedriger erscheinenden Jünglingsgestalten. Wir tragen unwillkürlich der Bedeutung der Mittelfigur Rechnung, die allerdings als Hauptfigur, darum aber noch keineswegs als Gottheit hervorgehoben werden soll. Wir empfinden, daß der Künstler selbst nicht mit dem Maßstabe eines strengen Systems und Prinzips gemessen werden will, und begnügen uns daher, wenn er in der Durchführung den gegebenen Verhältnissen mehr äußerlich sich anbequemt.

Weiter darf man wohl fragen, wodurch sich bei Apollo das Motiv des ausgestreckten rechten Armes rechtfertigen läßt. Für ein wirkliches Eingreifen des Gottes in die Handlung selbst besagt es zu wenig; für die Rolle eines rein geistigen Leiters und Lenkers, in welcher Athene in Aigina, Zeus im Ostgiebel zu Olympia erscheint, eigentlich schon zu viel. Endlich aber: welche Beziehung hat Apollo zum Kentaurenkampf an sich und weiter zur Darstellung desselben in Olympia? Die Erzählungen der Sage verweigern jede Auskunft. Man vermag sich nur auf ein einziges Kunstwerk zu berufen: im Fries zu Phigalia erscheint Apollo beim Kentaurenkampfe bogenschießend auf einem von seiner Schwester gelenkten Hirschgespanne; weshalb? bleibt auch hier dunkel. Aber wir befinden uns wenigstens im Tempel des Gottes selbst; und wenn man z. B. am tegeatischen Athenetempel zum Schmucke des vorderen Giebels die Darstellung der kalydonischen Eberjagd, wie es scheint, bloß deshalb wählte, weil im Tempel die Haut des Ebers als Reliquie aufbewahrt wurde, so konnte auch in Phigalia die Verbindung des Gottes mit den Kentauren auf einem ganz besonderen lokalen Anlasse beruhen. Dadurch aber sind wir keineswegs berechtigt, ihn an dem Tempel eines anderen Gottes mitten in das eine Giebelfeld zu stellen. Und warum in Olympia, wo zwar auch Apollo neben so vielen anderen Göttern Verehrung fand, wo aber seine Beziehungen zu den dortigen Hauptkulten in keiner irgendwie nennenswerten Weise besonders hervortreten. Und das alles gegen das ausdrückliche, durchaus nüchterne Zeugnis des Pausanias! Da fragt es sich denn doch, ob der Wortlaut desselben sich nicht in Einklang bringen läßt mit dem Befunde der neueren Ausgrabungen.

Gegenstand der Darstellung ist der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren. Soll es sich aber nicht um einen Kentaurenkampf ganz allgemeiner Art handeln, sondern soll der Gedanke zum Ausdruck gelangen, daß der Streit bei der Hochzeit des Peirithoos ausbricht, so darf Peirithoos nicht einer unter verschiedenen gleichberechtigten Kämpfern sein. Die beiden Kämpfer der Innengruppen sind aber untereinander gleichberechtigt, und es gibt wohl keine passenderen Namen für sie als die von Pausanias bezeugten: Kaineus und Theseus, die namhaftesten und hervorragendsten unter den Gästen. Denn welcher von ihnen dürfte vor dem anderen den Namen des Peirithoos in Anspruch nehmen? Dem Peirithoos gebührt der erste Platz, der des Vorkämpfers, oder — der letzte. Machen wir uns die ganze

Lage klar! Alle Lapithen sind nicht nur ohne Schutzwaffen; sie tragen auch kein Wehrgehenk. Einige sind in gewaltigem Ringen nur auf die Kraft ihrer Arme angewiesen; einer führt im Kampfe ein nacktes Schwert; Theseus endlich nicht eine Streitaxt, sondern, wie nach Völkels Vorgang Welcker (Ant. Denkm. I S. 186) bemerkt, nicht ohne gute Absicht ein Beil, wie es als Werkzeug zum Opfer und zum Mahle zur Hand sein mußte, und wie es Theseus schon als siebenjähriger Knabe einmal bei einem Gastmahl ergriffen haben sollte, um gegen die für den Löwen selbst angesehene Löwenhaut des Herakles beherzt anzugehen (Paus. I 27, 8). Das alles dient nur, um auszudrücken, daß wir es mit einer Überraschung, einer Überrumpelung zu tun haben. Wir dürfen vermuten, daß Eurytion, der gewalttätigste der Kentauren, als Gelegenheit zum Raube einen Augenblick wählte, in dem Peirithoos nicht unmittelbar zur Stelle war. Erst als der Kampf bereits entbrannt, eilt dieser wieder herbei; zu welchem Beginnen? Darüber würde uns wahrscheinlich das Attribut der Linken aufklären, wenn es erhalten wäre. Bedenken wir jedoch, daß gewiß auch Peirithoos vor dem Beginn des Streites nicht zum Kampfe gerüstet war, so ist wohl das Natürlichste, vorauszusetzen, daß er beim ersten Lärm eiligst nach einer Waffe griff, und zwar nach seinem eigenen, beim Mahle abgelegten, in der Scheide steckenden Schwerte. Blicken wir jetzt zur Vergleichung auf die Amazonenvase des Hypsis in der hiesigen Vasensammlung (Nr. 4), auf welcher die vorderste Figur ein solches in der Rechten hält [Abb. 34], so würde sich nach Analogie derselben in das Zapfenloch der Statue das Schwert so einfügen lassen, daß nach außen der Griff sichtbar hervorträte, während die beiden Bohrlöcher sehr wohl zur Anfügung der Riemen und Schnüre des Wehrgehänges dienen könnten. Dieser Ergänzung entspricht auch die Haltung des Armes, der durch das Schwert mäßig, aber doch etwas mehr als durch den zu leichten Bogen belastet würde. So tritt Peirithoos aus dem Innern hervor. Unter dem Eindruck der Überraschung hemmt er den Schritt; er bedarf eines Augenblicks der Orientierung. Das Erste ist ein Zuruf, begleitet von einer lebhaften Bewegung des rechten Armes nach der Seite, wo er die gefährdete Braut erblickt. Erst wenn er die Lage klar erkannt, wird er auch selbst das Schwert aus der Scheide ziehen, um den Kampf zur letzten Entscheidung zu führen. So nimmt er seine Stellung ein, nicht als ein deus ex machina, sondern als ein Feldherr und Lenker, als die Hauptperson, um deren Wohl oder Wehe der ganze Kampf entbrannt ist und zu einem glücklichen Ende geführt werden wird.



34. Von einer Vase des Hypsis. München, Jahn Nr. 4.

Lassen sich aber schließlich die Bedenken, welche ich gegen die bevorzugte Stellung des Apollo im Giebel eines Zeustempels erhoben, nicht in noch verstärktem Maße gegenüber dem Peirithoos geltend machen? Ich habe den Nachweis zu führen gesucht, daß die Komposition des Giebels erst durch die Gestalt des Peirithoos nach Form und Inhalt ihren künstlerisch vollendeten Abschluß erhält. Aber selbst wenn dieser Versuch nicht gelungen sein sollte, so läßt sich doch die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß in dem Giebel der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos un-

zweifelhaft dargestellt war. Also nicht daß, sondern weshalb der Künstler diesen Gegenstand wählte, kann in Frage kommen. Diese Frage hat aber offenbar schon dem Pausanias einiges Kopfzerbrechen verursacht: nach seiner Ansicht (ἐμοὶ δοκεῖν) habe der Künstler diesen Stoff gewählt, weil er aus Homer erfahren, daß Peirithoos der Sohn des Zeus war, und weil er wußte, daß Theseus in vierter Linie von Pelops abstamme. Diese Begründung hat wohl schwerlich bei irgend einem seiner Leser Beifall gefunden. Wenn aber Pausanias trotz seiner Altgläubigkeit aus einer reichen Kenntnis der Religion, der Mythologie, des Kultus nichts Besseres beizubringen und offenbar auch in Olympia nichts Sicheres zu erfahren vermochte, so wird wohl die Frage gestattet sein, ob wir überhaupt auf diesem Gebiete eine Erklärung suchen sollen.

Im vorderen Giebel handelt es sich um die Werbung des Pelops um Hippodameia, im hinteren Giebel um die Hochzeit des Peirithoos und — einer anderen Hippodameia: denn so, nicht Deidameia, heißt nicht nur bei Homer (Il. II 742), sondern überhaupt in den älteren Quellen die Braut des Peirithoos (vgl. Pauly, Realenc. unter Peirithoos). In einer mittleren Zeit, auf einem schönen unteritalischen Vasengemälde (Ann. d. Inst. 1854 t. 16) begegnen wir einmal dem Namen der Laodameia. Deidameia findet sich zuerst bei Plutarch Thes. c. 30. Wichtiger jedoch als diese Namensübereinstimmung erscheint die innere Verwandtschaft in den Lagen und Geschicken der beiden Bräute. Nach der Ansicht der Griechen frevelte Oinomaos gegen ein höheres Gesetz, indem er der Tochter den Gatten vorzuenthalten trachtete; Pelops muß sich die Hippodameia erkämpfen. Wider höheres Recht wollen die Kentauren dem Peirithoos die neuvermählte Gattin entreißen: in heißem Kampfe muß er sie gegen frechen Übermut verteidigen. In solchen Ideenverbindungen glaubte schon Petersen (Kunst des Pheidias S. 348) den ideellen Zusammenhang der beiden olympischen Giebelgruppen zu erkennen. Noch früher als er hatte ich das poetische Band zwischen den Bildern der Vorder- und Rückseite einer unteritalischen Vase (Mon. d. Inst. V 22—23) in dem Charakter des gegen seine Tochter frevelnden Oinomaos und des gegen seine Familie rasenden thrakischen Lykurgos gesucht, obwohl ich mich dabei nur auf das Zeugnis eines sehr späten Dichters, des Nonnos, zu berufen vermochte. Und so würde ich mich auch für den oben angedeuteten poetischen Zusammenhang der beiden Giebelgruppen mit voller Entschiedenheit aussprechen, sofern wir es nicht mit Giebelgruppen, sondern mit Vasenbildern zu tun hätten. Hier aber stehen wir plötzlich vor einem Problem von großer Tragweite: ist es gestattet, das Gesetz der poetischen Analogie, welches zwei sonst voneinander unabhängige Mythen unter einer gemeinsamen poetischen Idee miteinander verbindet, auf die beiden Giebel eines Tempels, des geheiligtsten Tempels in Griechenland zu übertragen? Die Frage läßt sich sicher nicht beiläufig nnd sofort erledigen. Aber wir haben das Recht, sie aufzuwerfen. Und so erinnere ich zunächst an Perseus und die Medusa, an Herakles und die Kerkopen in den Metopen des einen selinuntischen Tempels, an Herakles und die Amazone, an Aktaion, Zeus und Hera, Athene im Gigantenkampf in den Metopen des anderen. Noch näher auf unser Ziel weist uns das Tempelbild des Zeus in Olympia selbst. Ich sehe ab von den Niken an den Füßen, den Horen und Chariten an der Rücklehne, den mordenden Sphinxen an den Armlehnen des Thrones. Aber da finden wir

weiter die Geburt der Aphrodite an der Basis, Amazonenkämpfe am Schemel, am Throne selbst außer den Kampfarten nochmals eine Amazonenschlacht, den Tod der Niobiden, endlich an den gemalten Schranken neun Szenen aus verschiedenen Heroensagen, und sogar durch die Gestalten der Hellas und Salamis eine Beziehung auf die unmittelbare Gegenwart. Ist es glaublich, daß bei der Wahl dieses reichen Bilderschmuckes die Rücksicht auf Religion und Kultus ausschließlich oder auch nur in hervorragender Weise maßgebend gewesen sei? Poetische Beziehungen treten dagegen vielfach und fast ungesucht hervor, wenn wir auch bisher noch nicht imstande gewesen sind, alles Einzelne in der Weise zu einem Ganzen zu fügen, wie es uns das Vorbild des Pindar in den vielverschlungenen Gängen seiner Siegeslieder lehren kann. Wäre es da nicht sogar möglich, daß auch den Künstlern der Giebelgruppen die Poesie vorangegangen, ihnen den Weg gezeigt hätte? Hippodameia spielte in Olympia keine untergeordnete Rolle: sie hatte, wie Pelops, ihr eigenes Temenos und ihre besonderen Opfer; durch die Einsetzung der Heraien, des Wettlaufes der Jungfrauen, hatte sie die engste Beziehung zu den Festspielen. Nehmen wir nun einmal an, daß bei der Festfeier in Olympia in einem Hymnos, in einem der Chorlieder ihr Ruhm poetisch verherrlicht, daß die gefahrvolle Bewerbung des Pelops um sie dem altberühmten Kampf des Peirithoos um seine Braut an die Seite gestellt und schließlich etwa das Walten der Gottheit hochgepriesen wurde, welches hier wie dort der gerechten Sache zum Siege verholfen, so hatte der Künstler wenigstens nicht zu befürchten, in dem, was er anschaulich, aber in der knappen Sprache der Kunst vor Augen führte, von der Festgemeinde nicht verstanden zu werden.

Die Verkettung der Gedanken hat mich über mein ursprüngliches Ziel hinaus, von der tektonisch-formalen Betrachtung der Gruppen auf ihren geistigen Inhalt geführt. In letzter Instanz freilich läßt sich das Geistige vom Formalen nicht trennen, und einmal muß doch mit der Vereinigung beider Betrachtungsweisen begonnen werden. Mögen also die hierauf bezüglichen Erörterungen noch manchen Zweifeln begegnen oder überhaupt verfrüht erscheinen — ohne solche Versuche wird das letzte Ziel sich nicht erreichen lassen.

Die letzten Worte mögen es entschuldigen, wenn ich es wage, einen Gedanken auszusprechen, der sich mir erst im letzten Momente während des Druckes dieses Aufsatzes aufgedrängt hat.

Trotz der Umstellung der beiden Figurenpaare im Ostgiebel von Olympia läßt sich die Ordnung der fünf mittleren Gestalten nebeneinander von dem Tadel der Einförmigkeit immer noch nicht freisprechen. Eine Milderung könnte dieselbe wohl nur im Zentrum erfahren. Betrachten wir darauf hin die Figur des Zeus: ihre obere Hälfte ist kräftig, breit und voll entwickelt; in der unteren Hälfte entbehrt die Stellung der Beine der rechten Freiheit, der Majestät, wie wir sie einem Zeus wünschen möchten; sie erscheint, möchte man sagen, etwas befangen, und der Breite der Vorderansicht entspricht nicht die gleiche Tiefe des Profils. Die Betrachtung der Rückseite zeigt durch die starke Abarbeitung der mittleren Partien und durch zwei große Zapfenlöcher, daß die Figur mit dem Rücken möglichst nahe an die Giebelwand gerückt sein mußte und also die Grundfläche des Feldes vo[illegible]

den Füßen des Gottes wenig und, warum sollen wir nicht sagen: ungenügend ausgefüllt war.

In der Sage wird ein besonderer Nachdruck auf den feierlichen Vertrag gelegt, welcher dem Rennen vorhergeht. Die Künstler halten daran fest, indem sie in den betreffenden Szenen entweder ein Opfer darstellen oder wenigstens die Figuren um einen Altar gruppieren (vgl. Ann. d. Inst. 1858 S. 163). Sollte daher nicht auch in der Giebelgruppe ein Altar vor den Füßen des Zeus haben Platz finden können?

Aber spricht nicht dagegen das Schweigen des Pausanias? Pausanias beschreibt nicht ausführlich; er begnügt sich, Zahl und Namen der Figuren zu bezeichnen und höchstens zu bemerken, ob sie stehen, sitzen oder liegen. Er schweigt auch von den Wagen, obwohl Flasch (S. 1104 AA) ihr einstiges Vorhandensein, wie mir scheint, mit Recht annimmt. Erklärt sich aber ihr Verschwinden leicht daraus, daß sie aus Bronze gebildet sein mochten, so dürfte man den Altar nicht gefunden haben, weil man ihn nicht gesucht oder vielleicht auch, weil man wegen der Nichterwähnung bei Pausanias etwa vorhandene Reste unter anderen Marmortrümmern nicht erkannt hat.

Genügt aber ferner der vorhandene Raum für einen Altar? In durchaus analoger Weise mußte im Westgiebel von Aigina der Raum genügen, um vor die in ihrer Bewegung beengten Füße der Athene den gefallenen Achilleus zu legen. Zudem sind wir keineswegs genötigt, uns den Altar etwa als einen vollen Würfel vorzustellen. Es würde vielmehr dem nach vielen Seiten malerischen Stil dieser Giebelgruppen entsprechen, wenn wir uns den Altar, wie auf dem in den Annali (l. l. tav. K) behandelten Relief, übereck gestellt und nach Art der fast an die Giebelwand geklebten hinteren Rosse in flacher Behandlung ausgeführt denken.

Ist hiernach das einstige Vorhandensein des Altars, wenn noch nicht als Tatsache, so doch als möglich und wahrscheinlich nachgewiesen, so bedarf es nur eines kurzen Hinweises darauf, wie durch diese Zutat die ganze Darstellung in einem neuen Lichte erscheint. Die Komposition erhält durch den Altar erst ihren künstlerischen und geistigen Abschluß*): die Einförmigkeit der nebeneinander gestellten Figuren ist unterbrochen; das Zentrum gewinnt das nötige Gewicht; die Gestalt des Zeus sondert sich weit schärfer und bestimmter ab als bisher und gewinnt dadurch erst recht ihre Bedeutung als geistiger Mittelpunkt. Zugleich aber scheiden sich dadurch die beiden Figurenpaare zur Seite von der Mitte ab und wirken als zwei Gruppen, die durch den Altar getrennt, aber in ihren gegensätzlichen Beziehungen wieder verbunden und einer einheitlichen poetischen und künstlerischen Idee untergeordnet werden.

Auch die Figur des Peirithoos im Westgiebel zeigt in der Stellung der Beine eine ähnliche Befangenheit, wie die des Zeus; und auch an ihr hat man beobachtet, daß die Rückseite ganz flach behandelt ist und die Figur, ganz eng an die Hinterwand gerückt, fast mehr wie ein Relief, nicht wie eine Rundfigur aus derselben hervorragen mußte (Voss. Ztg. 1888, Nr. 19). Wir haben hier keinen Grund, uns vor ihr einen gesonderten Gegenstand aufgestellt zu denken. Dagegen dürfen wir uns wohl an den Westgiebel

*) [Vgl. die Zeichnungen Jahrbuch IV S. 296 (Treu) und Jahrbuch XII zu S. 169 Nr. 3, 10, 14.]

des Parthenon erinnern lassen, und zwar so, daß die Beine des Theseus und Kaineus sich allerdings vor denen des Peirithoos nicht gerade kreuzten, wie die des Poseidon und der Athene vor dem Ölbaum, aber doch vor dieselben traten und sie teilweise deckten. Auch hier würde dadurch die Figur des Peirithoos aus ihrer bisherigen Isolierung befreit werden und in ihrer Bedeutung, die auseinander strebenden Gruppen künstlerisch zu verknüpfen, nur noch klarer und bestimmter hervortreten.

Also hier die Analogie des Parthenon, dort die der Aigineten — damit mag eine gewisse Gewähr geboten sein, daß die letzten Vorschläge nicht reine Phantasiegebilde sind, sondern herausgewachsen aus einer durch Tatsachen unterstützten Anschauung von einer streng gesetzmäßigen Entwickelung des Prinzips der Giebelkomposition, in welcher Olympia die naturgemäße mittlere Stellung zwischen Aigina und Parthenon einnimmt.

Il Marsia di Mirone.*)

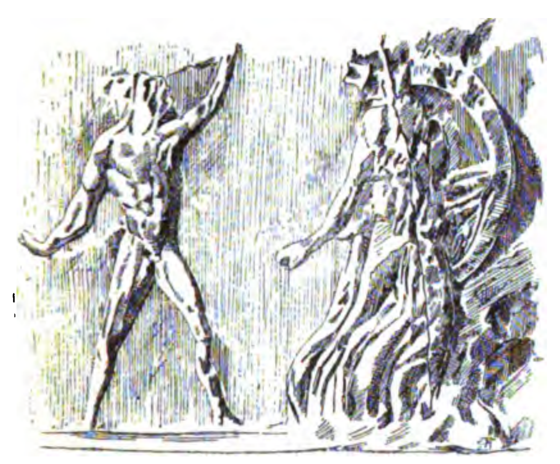
(1858.)

Nella ricorrenza del natale di Winckelmann il nostro sguardo si rivolge quasi di necessità sopra quell' opera, che più di ogni altra ha reso immortale il suo nome, vale a dire la sua Storia dell' arte greca. Mentre l'ammiriamo siccome il documento più luminoso d'un ingegno divinatorio, non ci facciamo un merito, ma un dovere, di continuar il suo lavoro, di perfezionarlo ed emendarlo, ove i sussidj accresciuti nel corso di un secolo ce lo permettono. Così oggi mi gode l' animo di poter contribuir a far risplendere viè più il merito di uno degli artisti greci, il quale, benchè non disprezzato da Winckelmann, quando però egli scrisse, non poteva nemmeno esser apprezzato nel giusto suo valore. Parlo di uno dei tre sommi, che segnano l'epoca del più alto e maestoso sviluppo dell'arte greca, di Mirone, contemporaneo di Fidia ed emulo di lui, in quanto che da questi due artisti derivano due scuole distinte dell' arte attica. Le notizie che gli scrittori antichi ci hanno lasciate intorno a lui, non sono dispregievoli; ma siccome aveano bisogno di esser ordinate e digerite, così per lo scopo di Winckelmann, che avea concepito l'idea della sua Storia trai monumenti allora esistenti a Roma, riuscirono di poco frutto. E chi sa, se noi saremmo stati più felici, se non ci fossero venute in ajuto le repliche del discobolo, il quale per noi è divenuto, si può dir, il simbolo della gloria di Mirone? Pel confronto di quest' opera le parole degli scrittori presero nuova vita, e così ci era dato non solamente di formarci un' idea del merito di Mirone in genere, ma pure d'indicare le qualità individuali, che distinguono l'arte sua da quella degli altri artisti. E per evitar inutili ripetizioni, mi sia lecito di riferirmi a ciò che io stesso ho esposto nella mia Storia degli artisti greci I 142—157. Restava intanto sempre il desiderio, di veder confermate e vieppiù sviluppate queste vedute

*) Discorso letto nella ricorrenza del natale di Winckelmann 1858. Annali dell' Istituto 1858, p. 374—383. Mon. d Inst. vol. VI, tav. XXIII.

per altri fatti monumentali; ma mentre aspettavamo ancora questa rara fortuna, essa già si era mostrata propizia, richiedendo da parte nostra soltanto un leggiero sforzo, per metterci in possesso del suo dono.

Plinio, ove parla delle opere più cospicue di Mirone, tra varie altre nomina: *Satyrum admirantem tibias et Minervam* (34, 57). Queste parole, che al primo aspetto sembrano indicar due opere distinte, da O. Müller (*Arch.* § 371, 6) sagacemente furono congiunte in modo da intendere piuttosto un gruppo di due statue, cioè di Minerva e del Satiro Marsia ammirante le tibie gettate dalla dea. Fu sostenuta quest'interpretazione pel confronto d'un bassorilievo e d'una medaglia che infatti raffigurano il gruppo d'una Minerva sdegnata e di Marsia preso da stupore. Siccome questi due monumenti provengono da Atene, così sembra probabile, l'originale di tali imitazioni aver da cercarsi nella stessa città; ed infatti Pausania nella descrizione dell'acropoli fa menzione d'un gruppo riferibile allo stesso mito: Ἐνταῦθα Ἀθηνᾶ πεποίηται τὸν Σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα, ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης (I 24, 1). Restava intanto la difficoltà, che l'azione di una Minerva che batteva, percuoteva Marsia, non si trovava in corrispondenza nè colle parole



35. Athena und Marsyas. Marmorvase Finlay, Athen, Nationalmuseum Nr. 127. (Mon. d. Inst.)

di Plinio, nè colla rappresentanza de' due monumenti, ma diciamolo francamente, nemmeno sembra convenire alla dignità della dea, nè offrir un concetto degno dell'arte statuaria. Ricordandoci perciò dell'uso, che Pausania fa del verbo ἐπιέναι nella descrizione dell'arca di Cipselo (V 18, 3): Μενέλαος . . . ἔχων ξίφος ἔπεισιν Ἑλένην ἀποκτεῖναι, proponiamo il cambiamento leggierissimo della parola παίουσα in ἐπιοῦσα, ed allora ogni difficoltà svanisce: abbiamo una Minerva, che affronta Marsia, quando contro il voler della dea sta per impossessarsi delle tibie. Congiungendo tra loro tutte queste notizie, non dubiteremo di asserire, che l'opera originale di Mirone stava esposta sull'acropoli, e che nei due monumentini si è conservato un ricordo dell'opera di così insigne artista. Li abbiamo perciò fatto riprodurre sulla nostra tav. XXIII, 4 e 5 [Abb. 35. 36], e noto soltanto, essere stato pubblicato il bassorilievo prima da Stuart *Antiqu. of Athens, T. II chap.* 3, *p.* 27, poi da Müller *Denkm. alt. Kunst* II 22, 239; la medaglia da Bröndsted *Voyages dans la Grèce* II p. 188 e Gerhard Venere Proserpina p. 10, colla differenza che nella litografia del



36. Athenische Erzmünze. (Mon d. Inst.)

Gerhard sono aggiunte le tibie presso alla sinistra di Minerva, che mancano nell' incisione del Bröndsted. È vero, che trai due monumenti corrono delle differenze anche più grandi, principalmente nella figura della Minerva; ma in lavori di questo genere siamo avvezzi a contentarci di una corrispondenza piuttosto generale, e questa nella figura del Marsia, che alza l' un braccio ed abbassa l' altro, indubitabilmente esiste.

Ma siamo più felici! Sono già più di trent' anni, che vicino a S. Lucia in Selci nella regione della Subura per cura del sig. comm. L. Vescovali fu aperto uno scavo che portò alla luce una bottega o magazzeno di scarpellino. Vi si trovarono fino le seghe dentro i massi di marmo, coll'arena adoperata nel segare, mani, teste abbozzate e non meno di undici statue, che sembrarono esservi portate per esser ristaurate. Erano per lo più Satiri in diverse posizioni, de' quali quì non posso render conto. Una di queste statue, di faccia silenesca, conservata per lungo tempo ne' magazzeni del Vaticano, ove ne fece fare un abbozzo il conte di Clarac (*Mus. de sculpt.* 730, 1755), da qualche anno fu esposta nel nuovo Museo lateranense; e ritrovata senza le braccia, nel ristaurarla potea sembrar conveniente di porre a questo Sileno le gnacchere nelle mani. Ma basta uno sguardo sui citati monumenti attici per convincersi, che questo marmo è una copia di quello stesso Satiro di Mirone in atto di ammirar le tibie. Questo fatto già da me fu rilevato in una delle nostre settimanali adunanze (Bull. 1853 p. 145 seg.); oggi però, che con special permesso di Sua Eminenza il sig. cardinale Antonelli mi fu concesso non solamente di pubblicar i disegni della statua incisi sulla tav. XXIII de' nostri Monumenti [Abb. 37], ma di farne eziandio cavar il gesso quì esposto e destinato a fregiar più tardi il museo dell' università di Bonna, potrò sviluppar più ampiamente questo fatto, mettendo a confronto l' opera stessa colle altre notizie, che abbiamo intorno l' arte di Mirone.

Nessuno anche poco versato ne' musei di Roma potrà negare che in paragone alla più gran parte de' monumenti di essi l'apparenza generale del nostro Satiro sembra alquanto strana. Siamo avvezzi alla tranquillità, sia quella dignitosa e severa d' un Policleto, ossia quella dolce e soave d' un Prassitele; ed ove questa cessa, entra il *pathos* dell' arte di Scopa. Quì all' incontro tutto è movimento non patetico, ma pieno di energia. Collo sguardo fisso sopra un oggetto situato per terra, pieno di stupore ed insieme di avidità, Marsia a rapidi passi è andato avanti, quando un improvviso incontro, l' affronto di Minerva, lo costringe a fermarsi per un momento e quasi retrocedere. Per tale ribalzo il piè destro, già posto innanzi, viene sgravato, mentre tutto il peso del corpo ricade sulla gamba sinistra, la quale, prima ancora che la pianta del piede si sia ritirata sul suolo per formar un appoggio più largo e valido, s'incurva al ginocchio, per infrangere la violenza della scossa. Al medesimo scopo tende il movimento delle braccia. L' esatta corrispondenza del rilievo e della medaglia in questo riguardo, non che la formazione delle spalle e de' muscoli pettorali nella statua c' insegnano, che il braccio destro era alzato ed alquanto proteso, il sinistro abbassato ed alquanto ritirato. Sembra che in tal modo l' equilibrio non ancor assicurato delle gambe venga sostenuto o bilanciato almeno nel momento più difficile. Giacchè di un momento solo si tratta, e tutta l' intenzione dell' artista versa nel fissar quell' unico momento, che richiede



37. **Marsyas des Myron.** Statue im Lateran. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

l' attività più estesa di tutte le parti del corpo. Non dimentichiamo, che l' originale era lavorato in bronzo, e leviamo perciò il tronco e l' appoggio aggiunto nel marmo sotto la pianta del piede: allora l'ingegno e l' arditezza dell' artista trionferanno ancora di più: tutto il corpo bilancia sulla punta del piede, e ci vuol il giuoco più raffinato de' muscoli per mantenerlo in tale posizione. Ora qual' altra statua si trova ne' musei non solamente di Roma, ma di tutta Europa, che con tal ardito concetto possa mettersi a confronto, se non il discobolo dello stesso Mirone? Sono anzi queste due statue quasi compagne: nel discobolo tutto è raccolto e concentrato; il corpo è come l'arco teso, il disco come il dardo che sta per iscoccare. Figuriamoci ora, che, dopo lanciato il disco, il corpo faccia un salto avanti e poi si fermi, e ci si presenterà un concetto, che col nostro Marsia avrà una rassomiglianza veramente sorprendente. Sono questi i concetti che hanno meritato alle opere di Mirone l' epiteto specifico di ἔμπνοα, *vivida signa*. Ma se con esso vien indicato il carattere generale di energica vita, non mancano altri giudizj, che distinguono le qualità particolari: „*primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*". Queste sono le parole di Varrone presso Plinio (34, 58), basate probabilmente sui giudizj de' migliori scrittori greci. Di provar, che le qualità indicate si ritrovino nella nostra statua, sembra superfluo; anzi all' aspetto di essa queste parole prendono sostanza e vita, principalmente se ci atteniamo al confronto accennato delle opere di Policleto, che al dir di Quintiliano (XII 10, 7) „*aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas*", contendandosi di fissar i tipi di bellezza formale dell' età giovanile quasi in astratto ed in posizioni normali. Tutto il contrario si verifica nella statua di Marsia: l'artista si mostra „*numerosior*", scegliendo un argomento non solamente nuovo, ma che gli diede occasione a far ciò che Varrone chiama „*multiplicare veritatem*". Da un movimento forte e straordinario vien risvegliata l' attività di molte parti, le quali, quando il corpo sta in riposo, restano nascoste. Per dirigger l' attenzione sopra un punto solo, nella coscia sinistra superiore ed in quelle parti, ove essa si attacca al ventre, viene scoperta una svariatissima quantità di forme, le quali forse in nessun' altra opera si trovano figurate nel medesimo modo. È ben vero, che al dir di Varrone presso Plinio (34, 59) Pitagora contemporaneo di Mirone *primus nervos et venas expressit capillumque diligentius;* ma nemmeno Mirone trascurò di indicar questi dettagli nelle parti accennate, ove per l' azione ed il movimento particolare dovevano farsi innanzi e rendersi visibili più del solito. Così tutto vi è espresso con una verità sorprendente, e questa verità, ben lungi dall' esser quella d' una semplice copia della natura, può dirsi in certo modo procreata dall' artista, in quando che senza l' ingegno di lui per l' arte non esisterebbe. Ben s' intende, che in lavori di questo genere quelle proporzioni normali di Policleto non possono trovar luogo dappertutto: non ci vuol ἐμμετρία, regolarità assoluta, ma συμμετρία, proporzioni corrispondenti al concetto particolare, ed è sotto questo aspetto, che infatti Mirone si mostra *in symmetria diligentior quam Polyclitus*. Alla statua del Marsia dunque non meno bene, che al discobolo convengono le parole, che Quintiliano II 13, 8 scrisse intorno a quest' ultimo: *Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et interim decet, ut in statuis*

atque picturis videmus variari habitus, vultus, status. Nam recti quidem corporis vel minima gratia est ... Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum. ... Quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolos Myronis? Si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas? Quam quidem gratiam et delectationem afferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt: mutant enim aliquid a recto, atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt.

Se dunque i pregi dell' arte Mironiana finora considerati nella statua del Marsia non riescono nuovi, ma erano già prima visibili nel discobolo, il marmo lateranense all' incontro diventa di sommo pregio per l' intelligenza di un' altra parte del giudizio Varroniano, che si riferisce di preferenza alle teste delle opere di Mirone: *Et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.* Per apprezzar queste parole nel giusto loro valore, bisogna riflettere in primo luogo, che furono dettate in un' epoca nella quale l' arte già era arrivata al più raffinato sviluppo. Riguardo ai capelli dunque l' espressione di *rudis antiquitas* non dovrà prendersi in un senso troppo stretto; basta per giustificarla, che l'arte di Mirone nel trattar i capelli non segnò un progresso, ma ritenne ancor il carattere dell' arte anteriore a Fidia. Arroge poi, che un copista, principalmente copiando in marmo un' opera di bronzo, quasi senza volerlo fu portato a mitigar la rigidezza arcaica di tali dettagli. Ma nondimeno il marmo lateranense offre sempre il miglior commentario alle parole Varroniane. Ci troviamo in mezzo tra il fare meramente tipico delle statue d' Egina e l' ideale dell' arte Fidiaca. Ben si è avveduto l' artista de' vantaggi che i capelli e la barba irsuti e ruvidi offrivano per fare spiccar vieppiù chiaramente il carattere satiresco di Marsia; ma al fare propriamente, all' esecuzione conviene benissimo quel „*non emendatius*" di Varrone. In distinzioni di tal fatta più delle parole valgono gli occhj; e cade perciò in acconcio di rivolgere l' attenzione sopra una delle teste di Centauri di stile perfetto appartenenti alle metope del Partenone, quale p. e. è riportata in scala non troppo piccola nell' opera di Bröndsted (*Voyages* II t. 43): basterà uno sguardo tanto per convincersi della differenza dell' arte Fidiaca e della Mironiana, quanto per darci un' idea più precisa del valore delle parole Varroniane. Se poi vogliamo conoscere, quale parte nell' esecuzione sia da attribuir al copista, ci rivolgeremo agli stessi Centauri del Partenone, trai quali si trovano alcuni di uno stile molto più duro ed arcaico (p. e. *Brit. Mus.* VII 8, 13) [Michaelis, Parthenon Taf. III 26; IV 31]. In essi già da molti si è voluto riconoscere l' influenza della scuola Mironiana; e tale supposizione dal confronto del marmo lateranense non vien rifiutata, ma anzi confermata: la copia del Marsia si avvicina molto di più a queste teste di stile duro, che a quella prima di stile Fidiaco, e così all' incontro da esse siccome originali potremo far la conchiusione sulla maniera con che le forme saranno state trattate nell' originale del Marsia.

Ma tali confronti, quasi senza volerlo, dalla particolarità de' capelli ci hanno portato sull' altra parte del giudizio Varroniano che si riferisce all' espressione delle teste in genere. Di tradurre esattamente le parole

animi sensus, certamente non è facile; attenendoci intanto ai citati confronti, diremo tanto più francamente che, se mancavano nelle teste di Mirone, essi sono espressi nelle nobili fattezze del Centauro Fidiaco. Ma per non detrarre niente al merito di Mirone, addurremo all' incontro le parole di Petronio (c. 88), secondo le quali Mirone *paene hominum animas ferarumque aere comprehendit*. Così la differenza si riduce alla distinzione tra *animi sensus* ed *anima*. Non neghiamo che il Marsia sia ben lontano da quella dolcezza de' sentimenti, quali più ancora che nel Centauro Fidiaco vengono espressi ne' Satiri di Prassitele. Ma se quella dolcezza trovò i suoi ammiratori principalmente nell' epoca romana, un gusto più severo sarà non meno soddisfatto dall' asprezza di un Mirone, tanto più ove essa conviene specialmente alla natura del soggetto. La bruschezza e ruvidezza di Marsia, che forma non ultimo elemento nel mito della gara di questo Sileno con Apolline (ed in modo analogo pure la natura de' Centauri), richiede quasi di necessità, che gli *animi sensus* vengano superati dall' *anima*; e questa, la viva forza della vita animale, che predomina negli esseri di quest' ordine, è espressa a maraviglia nella faccia del nostro Marsia, non ostante la rigidezza delle forme, chi risentono dell' arcaismo non meno de' capelli.

Questi pochi cenni certamente sono ben lontani dal rilevar tutti i pregi del marmo lateranense: vi ci vorrebbe un' analisi dettagliata di tutte le forme, che peraltro non potrebbe esser intrapresa con buon successo, se non in stretta relazione coll' esame de' fenomeni più importanti dell' arte più antica e contemporanea di Mirone. Ma anche senza una tale analisi spero di aver assicurato al nostro marmo un posto distinto tra quei monumenti, che sono di specifica importanza per la storia dell' arte.

Tipo statuario di atleta.*)

(1879.)

Il tipo statuario di un atleta ignudo che con la destra elevata versa da un vasetto l' olio nella sinistra per ungersene, ricorre in varie repliche, che ci fanno supporre un celebre originale. Non voglio qui tesserne l' elenco; dirò soltanto, che la più conosciuta, priva della testa e del braccio destro, si trova nel Museo di Dresda (Becker *Augusteum* t. 37-38; Clarac 663, 1537). Un' altra esiste nella Glittoteca di Monaco (n. 165; Clarac 857, 2174). Ma i restauri, benchè ristretti al braccio destro ed alla mano sinistra, hanno oscurato il concetto originale, dando all' insieme un carattere di dolce sentimentalità, di modo che crediamo ravvisar piuttosto uno dei seguaci di Bacco in atto di versar il liquore da un' enochoe in una tazza, che un vigoroso ed energico atleta. Di più il marmo è venato e di color ineguale; la superficie per buona fortuna non ripulita, ma sporca. Posta poi in una nicchia, un poco troppo in alto ed in una luce non favorevole, la

*) Annali dell' Inst. di corrisp. archeologica 1879, p. 201—222, tav. d' agg. S.T. Monum. d. I. 1879, XI, Tav. 7.

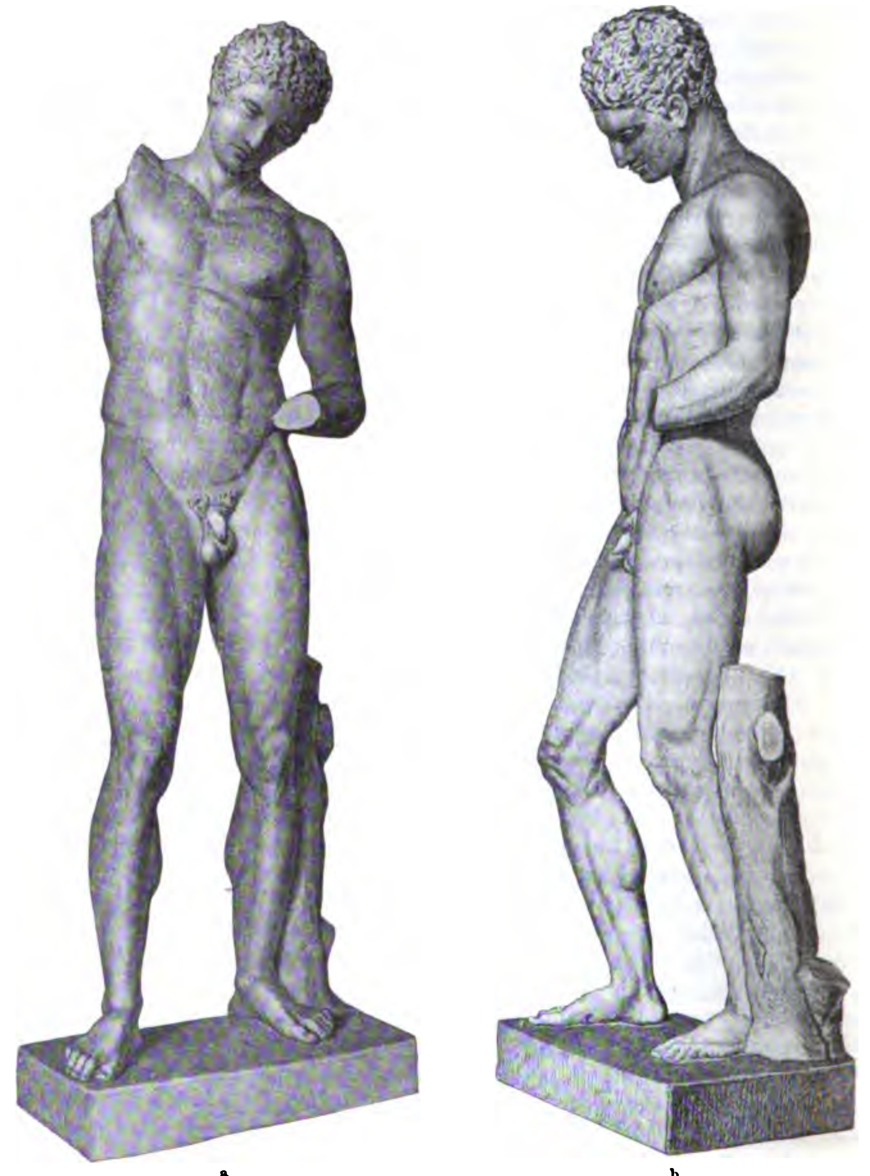
statua non può esser veduta bene e quasi soltanto dalla parte d'avanti. Infine le forme, considerata ciascuna per sè, non fanno veder una finezza particolare. Così quest' opera fu poco stimata ed io stesso per vari anni la giudicai una copia mediocre e dozzinale, poco atta a farci giudicare sul merito dell' originale. Però, ritornando sempre di nuovo ad osservarla, non potè sfuggirmi, che la copia di Monaco dirimpetto a quella di Dresda può vantarsi di una testa intatta fino alla punta del naso, e che questa testa porta un tipo molto deciso e di un carattere non troppo frequente ad incontrarsi. Di più nella statua di Dresda la gamba destra dal ginocchio ingiù è ristaurata, la sinistra rotta e risarcita in più di un punto. Il marmo di Monaco all' incontro non solamente è quasi intatto anche in queste parti (pochi tasselli bastavano a ricomporre esattamente la rottura a traverso de' malleoli), ma ci dà a vedere una divergenza nella posizione della gamba sinistra, per la quale si cambia il ritmo generale di tutta la figura. In somma mi convinsi che la statua era più bella nella sostanza che nell' apparenza, ma che per conoscerne tutta la bellezza era necessario di farla formare in gesso. Ed ecco che nel gesso quasi nessuno riconosceva il marmo di Monaco, ma credeva di ravvisarvi piuttosto la copia di un' opera più originale, dalla quale questo potesse esser derivato. In tal modo si era acquistata una base nuova per poter sottomettere a sistematico esame un tipo statuario di atleta che certamente nell' antichità godeva non piccola fama. Accingendomi dunque a questo lavoro, ho creduto necessario di accompagnarlo di incisioni eseguite con ogni cura e diligenza dall' abile mano del sig. G. Krauskopf, le quali rappresentano la statua di Monaco dalla parte d' avanti, di dietro e dal lato sinistro, ed inoltre la testa in una scala più grande di faccia e di profilo (*Mon.* XI t, VII 1, 1^a, 1^b; tav. d'agg. ST 1, 2). [Danach Abb. 38a bis c; Abb. 39 nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 135.]

Il concetto della statua di Monaco è chiaro, semplice, e quasi si direbbe insignificante; giacchè qual interesse particolare può offrir una figura di giovane atleta, che non fa altro se non versar una goccia d' olio nella mano, per ungersene? Ma tutto sta nel modo col quale l' arte sa sviluppar un tal concetto, facendolo dominar in tutta la figura e subordinando all' unità dell' idea ogni forma particolare. L'azione del versare richiede precisione, onde nessuna goccia si perda. Ora tanto le parti conservate della spalla destra quanto il confronto di alcune pietre incise*) c' insegnano, che il braccio destro ora perduto dovea esser elevato, piegato al gomito e poi ravvicinato alla testa, in modo che la mano destra tenesse il balsamario verticalmente sopra la sinistra semiaperta, mentre questa stessa si trovava verticalmente sopra la pianta del piede sinistro. Così abbiamo una linea verticale, intorno alla quale quasi s' aggira tutta la composizione e si mette in un perfetto equilibrio. Il piè sinistro posa fermamente sul suolo e sembra voler attaccarvisi colle dita; il corpo ricade alquanto indietro sulla coscia, ma, onde questa non riceva un urto, il ginocchio è leggermente incurvato, di modo che alla fermezza vada riunita l' elasticità. Il braccio inferiore è

---

*) Winckelmann, Descript. de Stosch V 24; Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. II p. 563; [Furtwängler, Antike Gemmen I Taf 50, 9;] cf. Story-Maskelyne, the Marlborough gems 1870 p. 103. S' intende che un' opera statuaria non potea esser riprodotta in una gemma se non con alcune modificazioni.

appoggiato fermamente al fianco e la mano è contratta, per formarne un recipiente naturale all' olio. Mentre poi la parte superiore del corpo retro-



a. b.

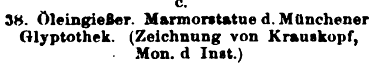
38. Öleingießer. Marmorstatue d. Münchener Glyptothek. (Zeichnung von Krauskopf, Mon. d. Inst.)

cede e si piega alquanto verso il fianco sinistro, a questo lato, ove tutto sembra raccolto e quasi contratto, per l' elevazione del braccio destro si oppone una corrispondente tensione del lato destro, alla fermezza della gamba

sinistra il movimento più sciolto della destra. Tutti questi contrapposti finalmente trovano il loro scioglimento armonioso nella graziosa inclinazione della



a.



c.

38. Öleingießer. Marmorstatue d. Münchener Glyptothek. (Zeichnung von Krauskopf, Mon. d Inst.)



b.

39. Kopf des Münchener Öleingießers. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

testa, la cui attenzione è propio rivolta all' atto del versare, per regolarlo con esattezza veramente matematica.

Con quest' analisi già ci siamo aperta la strada per rispondere alla

questione sul posto che abbiamo da assegnar ad un tale concetto nella storia dell' arte. Dovremo forse ricordarci de' tipi di Policleto, di un diadumeno o di un doriforo? Certamente queste opere sono modelli di bellezza assoluta riguardo alle proporzioni, al ritmo della ponderazione, all' armonia di tutte le parti; possono dirsi veramente figure normali. Ma appunto questo carattere normale le fa comparire meno spiritose. L' artista non sembra aver scelto il suo concetto per rappresentar prima di tutto una viva azione, ma pare aver dato alle sue figure quel poco di azione, che bastava per far risalir agli occhi quella stessa normalità. *Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, vultus, status. Nam recti quidem corporis vel minima gratia est.... Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum.... Quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolos Myronis? Si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus: nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas?* Così Quintiliano (II 13, 8). Non chiameremo l'atleta di Monaco un *opus distortum.* Ma quel forte contrapposto tra il lato destro e sinistro, che abbiamo rilevato di sopra, non potrebbe esser giudicato *parum rectum* da chi crede dover attenersi alle leggi di una simmetria strettamente materiale? Quel *flexus et motus* poi, nessuno lo negherà, si osserva appunto nella statua di Monaco, specialmente in quell' accento o direi *ictus*, col quale tutto il peso del corpo non riposa tranquillamente *uno crure,* come nelle opere di Policleto, ma cade, è gettato sulla gamba sinistra. Cercando un confronto per un tal concetto, l' animo mio si rivolge ad un' opera che più di vent' anni fa fu rivendicata da me all' arte di Mirone, vale a dire la statua lateranense di Marsia, attribuzione che, prima combattuta da alcuni, ora sembra generalmente accettata [oben S. 311]. L' azione vi è più commossa, più veemente e subitanea; ma anche qui tutto il peso del corpo ricade sulla coscia sinistra; anche qui quest' urto si rompe per l' elasticità del ginocchio piegato; anche qui ritroviamo il contrapposto dell' una gamba aggravata e dell' altra sgravata e messa innanzi, del braccio destro elevato e del sinistro abbassato e ritirato. Non meno ancora dalla parte di dietro si rileva una rara corrispondenza nell' inclinazione della testa ed in tutta la formazione della cervice. Finalmente anche nel Marsia tutta l' azione è concentrata in un momento, sopra un punto solo, tutto si riferisce e subordina ad una sola idea, ad un solo concetto fondamentale.

Certamente non possiamo aspettar d'incontrar i medesimi rapporti di parentela nella testa di un Satiro barbato ed in quella d'un giovane atleta. Ma cercando de' confronti nemmeno qui potremo riandare sui tipi quadrati et architettonici dell' arte di Policleto. Non troviamo nell' atleta di Monaco quel profilo che riunisce la fronte ed il naso in una linea quasi diritta, colla quale il mento forma un deciso angolo; la fronte ed il mento sembrano far parte di una linea leggermente incurvata, innanzi alla quale sporge il contorno del naso. Non vi abbiamo quei piani larghi della fronte e delle guance, ma forme più tondeggianti, che spinte come da una crescenza interna spuntano fuori con naturale freschezza ed energia; e così anche la forma del cranio è alta e tonda, piuttosto del genere brachycefalo che dolichocefalo. In somma il tipo è decisamente attico e, per dirlo brevemente, mironiano. Giova qui ripetere le parole colle quali il Welcker (*A. D.* I p. 419) già descrisse la testa del discobolo Massimi: „il volto è uno di quei belli, accorti e fini attici, che di un tipo affine l' uno all' altro non ci stanchiamo

di veder ripetuti tante volte nel fregio del Partenone; l'espressione sembra additare la severa disciplina di molti palestriti dirimpetto ad una gioventù più effeminata: tanta è l' innocenza giovanile che risplende da questo volto". Queste parole, non potrebbero esser dettate in faccia all' atleta di Monaco? Non vi è rappresentato tanto una certa e determinata individualità, quanto il tipo puro e schietto della gioventù palestrica. Sia pur vero ciò che dice Plinio (34, 57), che cioè Mirone *videtur .... corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse;* qui non era il luogo di esprimere una particolare facoltà o forza dell' ingegno, oppure una qualsiasi emozione, che anzi sarebbe stata in contraddizione con tutto il soggetto raffigurato. Ad un artista che al dir di Petronio (88) *paene hominum animas ferarumque aere comprehenderat,* bastava quell' espressione di vita, di freschezza, che era il risultato di quell' educazione ginnastica, il cui scopo può riassumersi nelle parole: *mens sana in corpore sano.*

Per sostener dunque che l'atleta di Monaco sia un' invenzione dell' ingegno di Mirone, ci manca una testimonianza materiale dell' antichità; ma mi pare che non ne abbiamo bisogno, ove l'opera stessa parla un linguaggio così chiaro e preciso. Tutto ciò che sappiamo intorno l'arte di Mirone, si verifica nel carattere particolare di questa statua, mentre all' opposto quel carattere medesimo può contribuir non poco a farci far un' idea più viva e concreta dell' indole così specifica di Mirone stesso.

Un fatto nuovamente acquistato dalla scienza quasi mai resta isolato, ma suol portare delle conseguenze per altri problemi e quistioni non ancora sciolte. E così mi sia permesso di dirigere qui l' attenzione sopra un altro celebre tipo di atleta che non ha ancor trovato il suo posto fisso nella storia dell' arte. Parlo di quel discobolo che, conosciuto specialmente per la replica posta accanto al discobolo di Mirone nella Sala della biga al Vaticano [Brunn-Bruckmann, Dkm., Taf. 131], per lungo tempo fu creduto un' invenzione dell'Argivo Naucide. Intanto già è stato dimostrato con sode ragioni dal Kekulé (*A. Z.* 1866 p. 169), che lo stile di quest' opera non ha nessuna relazione col carattere artistico particolare delle scuole peleponnesiache, ma porta piuttosto tutti i contrasegni di un' opera attica. Meno applauso ha trovato l'opinione del medesimo dotto, che cioè in questa statua ci sia conservato il tipo di una celebre opera di Alcamene menzionata da Plinio (34, 72): *fecit et aereum pentathlum, qui vocat..r encrinomenos.* Ora rivolgendo lo sguardo sull' atleta di Monaco, mi pare che si faccia sentir un' affinità intrinseca tra questa ed il tipo del discobolo vaticano (che per distinguerlo brevemente dal noto discobolo incurvato chiamerò il discobolo ritto). Quest' affinità si manifesta prima di tutto nel concetto, che anche qui, in apparenza molto semplice, pur nondimeno è stato sviluppato con rara finezza. Il discobolo prende posto pel tiro: ma quest' azione meramente preparativa sembra ridotta quasi a matematica formola. Mentre il disco riposa ancora nella sinistra, l'occhio segue il movimento delle dita della mano destra, che propriamente „additano" la mira, alla quale il tiro dovrà esser diretto, calcolandone esattamente la direzione e la distanza. Ma come il disco non resterà nella sinistra, così anche la gamba sinistra, che sostiene ancora il peso del corpo, ne sarà esonerata, quando il piè destro, le cui dita stanno per mettersi d'accordo col cenno della mano, avrà trovato la giusta sua posizione, la posizione cioè che raccolga e metta in equilibrio tutta la forza del corpo nel momento decisivo, quando il disco, scagliato dalla destra, tirerà con sè per uno o due passi anche il corpo intiero. Così

nasce una composizione dominata da una linea, o piuttosto da un piano, che, veduto dal punto preso per mira, passa verticalmente per lo sguardo degli occhî, per le dita della mano e del piè destro e per il calcagno sinistro, ed in tal modo ci offre quasi la garanzia che il disco non potrà uscire dalla direzione fissata e raggiungerà con precisione il suo scopo. Abbiamo dunque nel discobolo ritto come nell' atleta di Monaco la medesima unità del concetto fondamentale, nel quale tutto è ponderato esattamente secondo le leggi meccaniche del corpo e subordinato ad un' idea sola. Il posare non rigido, ma elastico sulla gamba sinistra leggermente incurvata al ginocchio, l'azione quasi legata del braccio sinistro, il movimento sciolto della gamba e della mano destra, l' inclinazione della testa e la formazione della cervice ravvicinano l' una figura all' altra, ed io almeno non saprei addurre un' altra opera che riguardo al carattere, al sentir artistico abbia con esse una parentela più stretta di quella che passa tra l'una e l'altra, se non che debbono aver parte a questa parentela anche le altre due opere mironiane, il Marsia cioè ed il discobolo incurvato.

Uno dei progressi più importanti nella „ritmica" dell'arte statuaria greca vien segnato dall' introduzione del cosidetto chiasmo (χιασμός), vale a dire di quel sistema che fa „incrociarsi" o corrispondersi il movimento della gamba destra con quello del braccio sinistro e viceversa: progresso che secondo ogni probabilità si deve a Pitagora di Reggio, contemporaneo di Mirone. Ora se domandiamo, se o quale influenza questo sistema abbia avuto sull' arte di Mirone, troviamo che nella figura del Marsia la gamba sinistra ed il braccio sinistro sono ritirati, incurvati o abbassati, la gamba ed il braccio destra distesi innanzi ed in alto, che tutto il peso ricade sulla parte sinistra del corpo, mentre la parte destra ne è esonerata. Nella statua dell' atleta di Monaco tutta la parte sinistra sembra quasi legata, la destra distesa e sciolta; e così anche nel discobolo l'una parte si oppone all' altra in un senso analogo. In tutte e tre le figure dunque regna un sistema di ponderazione che non incrocia il movimento delle gambe e delle braccia, ma che contrabilancia il peso della materia colla forza dell' azione, che contrappone all' una parte passiva del corpo l'altra attiva ed energica. Ed è propriamente questo sistema che, sebbene pieno di vita ed energia, dirimpetto ad una ritmica più avanzata, sembrava conservar, almeno pel gusto dei Romani, un qualche resto d'arcaica severità ed asprezza. Più complicato ci si presenta questo sistema in quel *distortum opus,* come chiama Quintiliano il discobolo incurvato. Ma se ci ricordiamo di quel piano ideale che domina nella figura del discobolo ritto ora ci accorgeremo facilmente che esso e mantenuto strettamente nella figura del discobolo incurvato: il peso del corpo è passato dalla gamba sinistra sulla destra, il disco dalla mano sinistra alla destra, ma il pollice strascinante del piè sinistro, il piè destro e la mano col disco restano propriamente nello stesso piano verticale ideato dal calcolo del discobolo ritto, piano nel quale ora il disco agisce come il pendolo di un orologio. Ma per tenergli libera la via del movimento, tutto il corpo deve cedere dalla parte sinistra del piano stesso e quasi vi pende, di modo che quel contrapposto della materia colla forza attrice qui è sviluppato fino al punto più alto possibile. Il sistema di ponderazione dunque resta anche qui il medesimo e si distingue da quello delle altre opere mironiane non in sostanza, ma solamente nel modo d'applicazione; e se è stato

rilevato già da altri, che riguardo al concetto il discobolo incurvato forma quasi la continuazione del ritto, che cioè l'azione preparata nell' uno sia arrivata nell' altro al suo vertice (ἀκμή), ora potremo sostenere che questa relazione non si ristringe all' azione materiale, ma si estende eziandio all' idea ed al modo con cui l'artista le ha dato artistiche forme in ambedue le opere. E qui gioverà tener conto anche di certe minuzie, che, in apparenza di poca entità, delle volte guadagnano un valor decisivo: voglio parlar della formazione delle dita del piede. Quelle del piè sinistro nella statua del discobolo ritto sono stese ed allargate, per dar un largo appoggio al peso del corpo; quelle del piè destro all' incontro sono alquanto contratte, come per tastar il suolo e cercar il giusto punto d' appoggio. Nel discobolo incurvato, nel quale tutto il peso del corpo è passato dalla gamba sinistra sulla destra, queste stesse dita sembrano afferrar il suolo quasi a guisa di artigli, mentre quelle del piè sinistro, sgravate da ogni azione vengono strascinate sul suolo. Se dunque la formazione delle dita nell' una statua presuppone quella dell' altra, difficilmente supporremo che due artisti differenti abbiano guardato e studiato la natura con occhio identico, ma piuttosto che una tal corrispondenza abbia avuto origine nella mente d' un artista solo. E quest' osservazione crescerà d' importanza, se vediamo che anche nell' atleta di Monaco le dita de' piedi sono espresse forse con minor raffinatezza nell' esecuzione, ma che pur in esso il fermo insistere sull' uno, il libero movimento dell' altro piede è almeno accennato nella formazione delle dita.

Nondimeno credo non andar lontano dal vero supponendo che non pochi esiteranno di riconoscere anche il tipo del discobolo ritto come mironiano. Tutt' al più forse concederanno che nell' invenzione si faccia veder bensì una certa influenza della scuola, ma non la vivida energia di quel maestro stesso. Ma stiamo attenti! Ci siamo formati un' idea dell' arte di Mirone coll' aiuto del discobolo incurvato, del Marsia, del Lada. Ma non vi è ragione che ci costringa di supporre che Mirone in tutte le sue opere abbia voluto rappresentare delle azioni così forzate. Per non parlar delle statue di divinità, la stessa sua celebre vacca non può essere stata figurata in un movimento così veemente come p. e. il magnifico frammento d' un toro nel Museo Capitolino, ma il carattere di sorprendente naturalezza dev' esservi stato sviluppato in un concetto piuttosto pacifico e tranquillo. Dovremo dunque avvezzarci a riconoscere il carattere specifico dell' arte mironiana non esclusivamente nella rappresentanza d' un' azione subitanea e commossa, ma nella scelta di un momento che ci dà a vedere tutte le forze vitali concentrate sopra un punto solo, in modo che ogni parte dell' organismo sia subordinato a quel momento stesso. Un tal carattere si ritrova tanto nel Marsia e nel discobolo incurvato, quanto non meno nell' invenzione del tipo dell' altro discobolo che cerca la mira, e dell' atleta che fa gocciolare l' olio nella mano semiaperta. Dico l' invenzione del tipo; giacchè resta un' altra questione, se cioè ne' marmi giunti a noi il concetto originale ci sia conservato in tutta la sua genuina sincerità, o forse più o meno modificato ed alterato per la mano d' opera di copisti non troppo coscienziosi.

L' archeologia è una scienza ancor giovane: conta poco più di un secolo. Dobbiamo dir di più che di quei materiali che ora ci servono per ricostruir la storia dell' arte, la parte più importante è venuta alla luce successiva-

mente nel corso di questo secolo. Soltanto coll' aiuto di queste nuove scoperte abbiamo potuto cominciar a determinare il carattere individuale de' maestri più eminenti e delle loro scuole. Ciò non ostante non di rado siamo costretti di servirci non di opere originali, ma di copie qualsiansi, per decidere de' problemi importantissimi. Ne' primordî di questi studî potea bastar di classificar generalmente un' opera come spettante alla scuola d' un Mirone, d'un Fidia o Prassitele. Ma come la filologia odierna non deve più contentarsi di pubblicar p. e. una commedia di Plauto nelle forme linguistiche o ortografiche dell' evo di Augusto, ma deve affaticarsi per restituirvi la purezza dell' antico linguaggio latino, così anche nell' archeologia, per precisare il carattere particolare d' un Mirone o Prassitele, non può più bastare una replica qualsiasi di scalpello romano, ma dobbiamo proporci la questione, se i diversi „codici" o repliche non permettono di ricostruirci almeno nell' idea l'*archetypon* ossia originale. Tali studî comparativi appena hanno cominciato; ma il problema stesso ogni giorno diventa più urgente. Ora, lasciando per adesso da parte il discobolo ritto, l' atleta di Monaco non solamente ci offre l'occasione, ma anzi c' impone il dovere, di sollevar la questione, se l' artista di questa replica si sia attenuto strettamente all' originale, o se l'abbia modificato sotto l'uno o l'altro aspetto. Imperocchè già in principio di quest' articolo fu accennato, come nella replica di Dresda, sebbene derivata certamente dal medesimo archetipo, s' incontrano delle differenze non leggiere e superficiali, ma veramente essenziali. Quale delle due repliche dunque ci dà l'idea la più giusta ed esatta dell' originale? Per poterne giudicare ho fatto incidere la statua di Dresda di fronte a quella di Monaco, tanto dalla parte d' avanti che di dietro, coll' intenzione di rilevar nel disegno con particolar cura ciò che distingue l' una dall' altra (*Mon.* tav. VII 2; tav. d'agg. ST 3) [danach Abb. 40].

La statua di Dresda nella parte inferiore è mal conservata: tutta la gamba destra dal disopra del ginocchio insieme al tronco è ristaurata, e ristaurata è pure la parte anteriore del piè sinistro ed una parte del calcagno. Resta però la parte media, cioè il malleolo aderente al tronco antico, che vi era rotto a traverso; e vi si riconoscono ancora le tracce delle coregge de' sandali, coi quali il piede era vestito: attributo che sembra poco conveniente ad un atleta nell' atto dell' ungersi, e che perciò difficilmente si trovava nell' originale. Ora può essere, che la rottura sopra al malleolo non sia stata ricongiunta con tutta la dovuta esattezza; sempre però si vede che il calcagno era un poco alzato e che il piede non posava sopra tutta la pianta, ma soltanto sopra la polpa. Pare dunque che l' artista abbia voluto sgravar la gamba sinistra dal peso, secondo lui troppo forte, del corpo, trasferendone una parte sulla gamba destra. Ma mentre così sperava di dar all' insieme l'aspetto di maggior leggerezza ed eleganza, abbandonò piuttosto tutto il concetto fondamentale, quella fermezza e solidità della posizione richiesta dall' atto del versare, e sciolse quell' armonia, quell' unità dell' insieme, che forma il principale merito della statua di Monaco.

Ma si dirà forse che la statua di Dresda, sebbene inferiore nel concetto, superi quella di Monaco nell' esecuzione. È una figura robusta, di proporzioni larghe; i muscoli vegeti e freschi sono fortemente sviluppati, e con particolar cura è riprodotta la mollezza della pelle e delle parti sottoposte grasse. È insomma la morbidezza, la sugosità delle carni, che ha

acquistato fama a questa statua. Nè questo merito si restringe all' aspetto del lato anteriore: se in esso predominano ancora le masse, nella parte posteriore le forme sono ancor più suddivise, di modo che ogni muscolo com-





a. b.

40. Öleingießer. Marmorstatue in Dresden. (Zeichnung von Krauskopf, Mon. d. Inst.)

parisce sulla superficie distinto o quasi isolato dall' altro. Così questa statua fu considerata come uno de' modelli più insigni d' un corpo di vigoroso atleta. Dirimpetto a questo carattere il corpo dell' atleta di Monaco deve dirsi asciutto. Non è la morbidezza o pienezza delle carni, nella quale l' artista cerca il suo vanto; non cerca quell' illusione che nasce da un' imitazione della natura nel suo aspetto esteriore; non intende di dar vaghezza ad

ogni forma particolare. Si contenta piuttosto di accennare una quantità di dettagli, subordinandoli all' unità del concetto e servendosene soltanto per render più chiara l' idea di tutta l' azione. Ma ogni forma vi è circoscritta esattamente, tutto si trova al suo posto giusto. Nonostante questa modestia il carattere di giovanile freschezza e vigorosità non vi manca per niente; se non che non consiste nell' ubertosità delle forme: potremmo paragonar piuttosto quest' atleta ad un cavallo corsiere, che, educato per la corsa, mediante un sistema particolare di nutrimento e per altri mezzi è spogliato di ogni grasso inutile, anzi nocivo alla velocità de' movimenti. Vi abbiamo dunque una carne non tenera e molle, ma sana, soda ed elastica, un corpo coltivato e quasi raffinito ed indurito, per poter soddisfare ai bisogni e resistere alle fatiche della palestra. Riassumendo dunque ciò che abbiamo rilevato dall' esame delle due statue, diremo che nella statua di Monaco domina il principio dell' idealismo, che sottomette ogni parte all' unità dell' idea, in quella di Dresda un principio realistico, che cura meno il connesso interno che l' apparenza esterna delle forme.

Ora nessuno vorrà pretendere, che la statua di Monaco sia derivata da un originale di stile realistico e tradotta in uno stile ideale, mentre sappiamo che in tutto lo sviluppo dell' arte greca l' idealismo precede il realismo. Se dunque l' originale dev' esser stato un' opera di stile ideale, le due copie possono servirci come due tipi ben adattati per farci conoscere due modi o metodi differenti, usati nella riproduzione di originali greci all' epoca buona dell' arte greco-romana, alla quale le due repliche possono assegnarsi con sufficiente certezza. La statua di Monaco è una semplice trascrizione dell' originale, nella quale il copista non ha voluto aggiungere niente del suo, anzi si contenta di riprodurre alla meglio l' insieme dell' originale. Così ha conservato quel resto di asprezza energica del concetto e delle forme al quale accenna Cicerone (*Brut.* 18, 70), se giudica delle opere di Mirone: *iam tamen quae non dubites pulchra dicere,* chiamandole nondimeno *nondum satis ad veritatem adducta.* Arroge che l' originale era in bronzo, e se l' arte del bronzo in conformità colla natura di questo materiale ama di circoscrivere con precisione le forme piuttosto che svilupparle ampiamente ed ubertosamente, si conosce bene che il copista avea in mira di conservare il carattere dell' originale anche sotto quest' aspetto, se non che, ben conscio delle sue forze, si è limitato alle forme generali, rinunciando al pensiero di voler rivaleggiare colla finezza dell' originale in ogni più piccola cosa.

La statua di Dresda non è una trascrizione, ma una traduzione dell' originale: traduzione in primo luogo dal bronzo nello stile del marmo, al quale ben conviene la morbidezza, pienezza ed ubertosità delle carni; traduzione poi dallo stile ideale nello stile realistico. Se Cicerone, benchè alquanto purista, trova le opere di Mirone *nondum satis ad veritatem adducta,* ben si comprende, come un artista che voleva soddisfare al gusto de' Romani, era costretto di cercar quella verità materiale, che, introdotta nell' arte greca soltanto sin da' tempi di Prassitele e di Lisippo, era più conforme a tutto il carattere romano, quale si manifesta non meno nella poesia che nell' arte. Ove p. e. ci è dato di poter confrontar gli originali di versi greci colla traduzione di poeti latini, incontreremo quasi dappertutto presso quest' ultimi una tendenza di accrescere varietà alla semplicità, forza alla

dolcezza, movimento alla tranquillità, di allargar la brevità, di abbreviar la larghezza, una tendenza, in somma, di vincere l'originale per un soprappiù e di soprapporre quasi al carattere schietto e naturale un colore sia più patetico sia più sentimentale. Così il concetto originale dell'atleta, quale ci si presenta nella statua di Monaco, per l'occhio de' Romani non sarà ancora stato esente da una certa severità; il movimento di tutte le membra concentrate sopra un'azione strettamente circoscritta sembrava, per così dire, legato; e così pare che l'artista della statua di Dresda abbia creduto di dover restituire una maggior libertà al movimento, modificando la posizione delle gambe nel modo sopra accennato. Dall'altra parte sarà stato d'opinione che le forme asciutte del corpo non siano troppo atte a sostener le fatiche materiali, e così fu portato ad accrescere le masse e dare ad ogni forma maggior volume e sostanza. Per dirlo dunque con poche parole: nella statua di Monaco ci si presenta un atleta istruito nella palestra greca, che sa vincere non per la forza materiale, per la robustezza ed il peso del suo corpo, ma per il modo con cui sa usare delle sue forze, per la destrezza, l'agilità e l'elasticità delle sue membra; nella statua di Dresda, non ostante il merito dello scalpello, trasparisce qualche cosa del carattere e del sentire di un popolo che, tutto intento alla gloria del valor militare, sostituiva alla nobile palestra ed allo stadio de' Greci le scuole de' gladiatori, l'anfiteatro ed il circo.

Ne consegue che, ove avremo da fare con repliche di originali greci eseguiti nell'epoca romana, dovremo sempre tenerci presente la differenza tra semplici copie e riproduzioni più o meno accomodate al sentire artistico di un'epoca posteriore. Onde, se ho chiamato il tipo del discobolo ritto un'invenzione mironiana, non ho voluto pregiudicare all'altra questione, se cioè la statua della Sala della biga sia da considerare come una copia ossia come una riproduzione più o meno libera. Concedo che essa nel genere dell'esecuzione corrisponde poco alla statua di Dresda; ma ciò non impedisce che il carattere dell'originale non abbia subìto delle modificazioni essenziali in un senso differente, che p. e. l'artista non possa essersi studiato di render l'esecuzione delle forme più delicata, raffinata od elegante. Ma per entrare in un tal esame per ora mi mancano i mezzi.

Intanto i risultati finora ottenuti mi sembrano sufficientemente assicurati per poter trarne profitto riguardo ad un'altra questione, che ora nelle discussioni archeologiche occupa certamente non l'ultimo posto. Gli studî sull'arte di Policleto sin dal tempo che furono nuovamente promossi dai lavori del Friederichs, sogliono prender per base il tipo del doriforo. Ancora nell'ultimo lavoro di Michaelis sopra tre statue policletee (Ann. 1878 p. 5 segg.) tutto si riferisce al doriforo come solo canone o norma. Ma collo stesso o forse con maggior diritto potremo sostituirvi il tipo del diadumeno, anzi mi pare, che dell'arte di Policleto non si possa portare un giudizio ben fondato, se non prima sarà sciolta una questione preliminare che spetta alle diverse repliche del diadumeno. Abbiamo cioè del diadumeno, per far uso della terminologia filologica, due recensioni diverse, delle quali l'una vien rappresentata per la statua già Farnese, l'altra per varie altre repliche, tra le quali primeggia quella trovata a Vaison e passata, come la prima, al Museo britannico. Ora quale delle due è una copia genuina dell'originale, quale una riproduzione, per così dire, interpolata? Non è mia inten-

zione di esaurir qui tutta la questione ma soltanto di considerarla sotto quell aspetto che era decisivo pel confronto delle statue di Monaco e di Dresda. Al parer di Michaelis (p. 20): „bene a ragione Helbig ha riconosciuto nella statua farnesiana una variazione più recente del tipo policleteo"; aggiunge di più (p. 21), che „il lavoro della statua farnesiana è assai trascurato e superficiale, mancandovi quasi tutta quella ricchezza di dettagli caratteristici e bene intesi, che distingue le altre due statue" (cioè il doriforo ed il diadumeno di Vaison). Posso conceder bensì, che l' esecuzione della statua farnesiana non sia troppo fina e raffinata; ma il confronto delle statue di Monaco e di Dresda mi porta a conchiusioni del tutto opposte. Quella mancanza di dettagli nella statua farnesiana corrisponde pienamente all' ingenua semplicità delle forme nell' atleta di Monaco; quella ricchezza di dettagli nella statua di Vaison trova la sua perfetta analogia nella robustezza delle forme realistiche nell' atleta di Dresda. E quest' asserzione si confermerà vieppiù, ove non ci contentiamo di guardar queste statue dalla parte d' avanti, ma teniamo conto anche della schiena, che, sottratta per lo più all' occhio dello spettatore, dovea invitare un copista che si atteneva meno strettamente al suo originale, a farvi trasparir nell' esecuzione la propria sua individualità. I relativi rapporti tra queste quattro statue dunque possono esprimersi in una formola strettamente matematica:

Monaco: Dresda = Farnese: Vaison,

onde consegue che il diadumeno farnesiano deve considerarsi come una copia, quello di Vaison come una riproduzione dell' originale di Policleto, interpolata nel senso dell' arte romana o, dirò di più, „contaminata", giacchè l' artista, non contento di modificar leggermente la posizione delle gambe, ha accomodato il corpo d' un diadumeno sulle gambe d' un doriforo.

Ma che cosa faremo allora del doriforo, che in tutte le repliche porta un carattere identico, corrispondente a quello del diadumeno di Vaison? A questa domanda propostami più di una volta dagli amici, ancor un anno fa risposi che per ora ci mancasse la recensione genuina del doriforo, che però non fosse da disperare di ritrovarla sia nascosta e trascurata in qualche museo, ossia per qualche scoperta novella. Questo voto già adesso è adempito almeno in parte. Voglio parlar di quel bassorilievo di Argos pubblicato ne' *Mitteil. d. athen. Inst.* III t. 13 [Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 279ª], che rappresentando un giovane con asta accanto al suo cavallo, nella figura umana imitò senza dubbio il concetto del doriforo. Il lavoro è decorativo, ed all' artista dovea esser permesso di accomodare il concetto statuario alle leggi del rilievo; ma guardando tutto l' insieme di questa figura dovremo confessare che nella sveltezza delle forme, nella ponderazione del corpo, nell' euritmia e scioltezza delle membra, regna uno spirito veramente greco, degno della miglior epoca dell' arte. Dirimpetto a questo rilievo le repliche statuarie del doriforo, nonostante la ricchezza de' dettagli e la finitezza dell' apparenza esterna, diventano pesanti e grossolane: al sentire ideale de' Greci vi è sostituito il carattere più massiccio de' Romani. Ecco dunque nel rilievo di Argos il tipo, che nella nostra fantasia abbiamo a ritradurre in un' opera statuaria per guadagnare un' idea del vero doriforo di Policleto, tipo che nel suo carattere veramente greco corrisponderà tanto al diadumeno già Farnese, quanto (prescindendo dalla differenza della scuola) all' atleta mironiano di Monaco.

S' intende che non voglio parlare se non del concetto e del carattere generale dell' originale di Policleto, mentre nell' esecuzione certe forme, certe proporzioni possono esser cambiate o modificate. E come nel rilievo di Argos, così nelle statue del diadumeno Farnese e dell' atleta di Monaco, benchè nell' insieme copie degli originali più fedeli di tutte le altre repliche, dobbiamo star ben attenti di non voler attaccar troppa importanza ad ogni qualsiasi particolarità. Anch' esse sono copie eseguite dalle mani di artisti, che forse non rinunciavano del tutto alla propria loro individualità, o forse senza volerlo stavano anch' essi fino ad un certo punto sotto l' influenza de' loro tempi. Può essere che, conservando nel resto conscienziosamente il carattere del bronzo, credettero opportuno di allontanarsene nella formazione de' capelli: per non parlar di Mirone, che vien detto *capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset* (Plin. 35, 57), anche nelle opere di Policleto il sistema minuto e quasi lineare della cesellatura potea sembrare troppo in contraddizione colla natura del marmo per esser riprodotto in questo materiale in tutta la sua severa rigidità. L' uno (Monaco) forse si era internato più nel sentir dell' artista originale, l' altro (Farnese) forse si contentò di riprodurre l' originale piuttosto meccanicamente. Così la testa del diadumeno probabilmente ci dà un' idea imperfetta, non sufficiente, dell' originale, ma nondimeno più giusta della testa di Cassel pubblicata dal Conze [Br.-Br. 340], che più fina nell' esecuzione altera il carattere fondamentale coll' introdurre nel sistema delle forme peloponnesiache un sentire più o meno attico. Nè voglio negare dall' altra parte che l' artista della statua di Monaco, ingegnandosi di metter l' espressione della testa in pieno accordo colla perfezione del corpo, abbia potuto allontanarsi alquanto dal carattere dell' originale, che, se prendiamo per norma la testa del discobolo Massimi, serbava ancora non poche tracce d' arcaismo.

L' archeologo deve guardar queste copie col medesimo occhio come il filologo i codici di un autore. Può succedere che ad un codice scritto sopra bella pergamena, da mano calligrafa, e senza difetti ortografici abbiamo da attribuire poco valore dirimpetto ad un altro, cartaceo, molto più recente, mal scritto e per niente libero da piccoli difetti e negligenze, basta che quest' ultimo derivi da fonte più antica e sincera, libera da guasti e piaghe insanabili ed interpolazioni; giacchè sopra una tal base una soda critica sarà in istato di correggere i piccoli difetti e restituire il testo all' antica sua integrità. Nello stesso modo tra varie repliche statuarie d' un medesimo originale quella che è più finita nell' esecuzione, non di rado deve cedere il posto ad una copia mediocre, se questa si è attenuta più strettamente al carattere ossia anche solamente alle forme materiali dell' originale. Ma se una tal copia ci deve servir di base, s' intende naturalmente, che l' autorità di essa sola non può esser decisiva in tutti i punti. Nasce piuttosto anche per l' archeologia il dovere di rendersi ragione del valor relativo delle copie, di correggere i difetti dell' una coi meriti dell' altra, per avvicinarsi sempre più all' ultimo intento, di ricostruire nella fantasia l' archetipo nell' antica sua integrità.

Ecco dunque aperto un largo campo d' investigazioni, che però non potranno esser condotte a fine al primo abbordo, ma ben successivamente. Soltanto per un comparativo esame di una serie di tipi, che ci farà cono-

scere i diversi sistemi e le varie pratiche usate da imitatori e copisti, potranno stabilirsi i principî generali d' una sana critica, che ci dovranno guidare nel nostro giudizio sulle qualità particolari di ciascun monumento considerato per sè. Ed è perciò che anche nel lavoro presente non ho voluto esaurire il mio tema, contentandomi di accennar piuttosto i varî problemi da sciogli
erli.

Über die sogenannte Leukothea in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I.*)

(1867.)

Bei der Vorfeier des 25. August, zu welcher wir hier versammelt sind, drängt sich uns die Betrachtung auf, daß dieser Tag Bayern zwei Könige geschenkt hat. Geben wir dem Alter die Ehre, so werden wir zunächst des Ersten Ludwig gedenken, der hochbetagt, aber noch immer in jugendlicher Geistesfrische sich der Früchte einer segensreichen Regierung erfreut. Den Spuren Seines erhabenen Wirkens begegnen wir hier in München auf jedem Schritte, und als mir der Auftrag wurde, heute an dieser Stelle zu reden, da mußte sich notwendig mein Blick auf die gewählten Schätze antiker Kunst richten, die König Ludwig I. mit ausdauernder Hingebung und Liebe in den Räumen der Glyptothek zu vereinigen gewußt hat Dort aber bot sich mir ungesucht ein Thema dar, dessen Schlußresultat uns wie ein gutes Augurium entgegentönt zur Geburts- und Namenstagsfeier des Zweiten Ludwig, dessen jugendlicher, dem Idealen zugewandter Sinn gewiß nur in den Segnungen einer friedlichen Regierung volle Befriedigung zu finden vermag.

Zu den schönsten Zierden der Glyptothek gehört ohne Zweifel die seit Winckelmann unter dem Namen der Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde bekannte Marmorgruppe, welche Sie hier im Gipsabgusse ausgestellt sehen [Abb 41]. Zwar teilt sie nach der gründlicheren Erforschung der Skulpturen des Parthenon und anderer griechischer Originale das Schicksal der meisten im vorigen Jahrhundert berühmten Werke italischen Fundorts, daß wir sie nicht mehr als ein Werk von der Hand desjenigen Künstlers betrachten dürfen, der zuerst in seinem Geiste die Idee des Ganzen erfaßt und dieselbe in plastischen Formen verkörpert hatte. Wir wissen jetzt, daß nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit die Kunst Griechenlands in Rom eine Art Renaissance feierte, die allerdings auf den Ruhm eigener Erfindung verzichtete, aber in mehr oder minder freier Reproduktion vorzüglicher Werke aus der Blütezeit der Kunst immer noch höchst Tüchtiges und Anerkennenswertes und bei dem Verlust der Originale für uns Unschätzbares leistete. Werke, die noch bis in die neueste Zeit hoch gefeiert wurden, wie der Heraklestorso des Belvedere, die mediceische Venus,

*) Vortrag in der öffentlichen Sitzung der königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften am 25. Juli 1867 zur Vorfeier des allerhöchsten Geburts- und Namenfestes Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

die ludovisische Athene, der Zeus von Otricoli, die Juno Ludovisi legen dafür genügendes Zeugnis ab. Daß auch die Gruppe der Glyptothek in ihrer Ausführung einer analogen Kunstrichtung angehört, lehrt ein Blick auf die materielle Behandlung der einzelnen Formen. Es mag zunächst genügen, auf die Ausführung des rechten Schenkels und Knies und der sich davon ablösenden Gewandfalten hinzuweisen, um uns zu überzeugen, daß die Frische und Unbefangenheit des Gefühls, die freie Energie des Meißels, die wir z. B. an den Skulpturen des Parthenon bewundern, hier nicht mehr vorhanden ist. Aber für die Beurteilung der geistigen, poetischen Idee, die in diesem Werke künstlerische Gestaltung angenommen hat, bietet uns der als Replik gewiß ausgezeichnete Marmor der Glyptothek fast vollen Ersatz für den Verlust des Originals; und fassen wir bei unsern Lobsprüchen nur eben diesen ideellen Gehalt ins Auge, so widerspreche ich in keiner Weise allen denjenigen, die seit Winckelmann in dieser Gruppe eines der edelsten Werke aus der Blütezeit der griechischen Kunst gesehen haben. Freilich wird ein solches allgemeines Lob für uns selbst immer etwas Unbefriedigendes haben, solange es nur auf einem unbestimmten Gefühle für die schöne Wirkung des Ganzen beruht und nicht unterstützt wird durch eine klare Erkenntnis sowohl des dargestellten Gegenstandes, als des Verhältnisses des schaffenden Künstlers zur Kunst seiner eigenen Zeit und andern Künstlern gegenüber. In dieser Beziehung aber war man zu einem festen, völlig unzweifelhaften Resultate bisher nicht gelangt. Die Deutung Winckelmanns, daß Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde dargestellt sei, ist allerdings von Friederichs (Arch. Ztg 1859, S. 1 ff.) mit Glück beseitigt worden. Aber die Benennung einer Ge Kurotrophos, die er an ihre Stelle zu setzen vorschlägt, will er selbst keineswegs als eine sichere hinstellen, sondern erklärt sich vielmehr gern zufrieden, wenn nur der allgemeine



41. Eirene mit dem Plutosknaben. München, Glyptothek. (Roscher, Lexikon I.)

Kreis von Vorstellungen bestimmt sein sollte, dem unsere Statue angehöre. Ich mache Friederichs aus dieser Zurückhaltung keinen Vorwurf, sondern finde, daß sie ihm vielmehr zum Lobe gereicht: indem sie nicht unser Urteil gefangen nehmen will, fordert sie uns zu weiterem Nachdenken darüber auf, ob sich nicht jener Kreis verengern und der allgemeine Begriff einer Kurotrophos in bestimmterer Weise individualisieren lasse. Eine Reihe verschiedener Kombinationen wird uns zeigen, daß dies recht wohl möglich ist und schließlich sogar zu überraschenden Resultaten führen.

Der Weg, den wir bei dieser Untersuchung einschlagen wollen, wird von dem gewöhnlichen etwas abweichen, und um zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung des Werkes zu gelangen, werden wir zunächst versuchen, seine Stellung in der Kunstgeschichte einigermaßen zu fixieren.

Schorn, in der Beschreibung der Glyptothek, nennt die Statue eines der edelsten Werke griechischer Kunst aus der Zeit des Phidias; Friederichs denkt an die jüngere attische Schule, deren Entwickelung sich für uns an die Namen des Skopas und des Praxiteles knüpft. Sprechen wir es sofort aus, obwohl wir dadurch vor ein gefährliches Dilemma gestellt zu werden scheinen: für jede der beiden Ansichten lassen sich triftige Gründe anführen. Zwar wenn Schorn weiter hinzufügt: die Statue vereinige den Ernst, die Strenge und Großartigkeit der Übergangsepoche mit der vollendeten Ausführung und Leichtigkeit, zu welcher die Bildnerei unter Phidias gelangte, so werden wir dieser Fassung seines Urteils nicht beizustimmen vermögen: sie steht ungefähr derjenigen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise parallel, die in der sogenannten barberinischen Muse der Glyptothek ein Werk des Ageladas sehen wollte, die aber jetzt, nachdem das Verhältnis des Überganges aus der Zeit des Archaismus zur Höhe eines Phidias klarer erkannt ist, als definitiv aufgegeben bezeichnet werden darf. Wohl aber werden wir bei der Leukothea an die Zeit des Phidias noch stark erinnert sowohl durch die Formen des Körpers als durch die Anordnung des Gewandes. Das Quadrate, welches Lysipp als den Charakter des Polyklet der größeren Eleganz seiner eigenen Werke gegenüberstellte, bildet ebenso einen Charakterzug der gesamten Epoche des Phidias gegenüber der jüngeren attischen Schule. Sage man nicht, daß die Breite der Formen hier bedingt sei durch den mütterlichen Charakter der dargestellten Figur: man vergleiche nur diejenige Statue der jüngeren Epoche, welche an Großartigkeit der Auffassung der Periode des Phidias vielleicht am nächsten steht, die Gestalt der Niobe aus der bekannten Gruppe, und man wird finden, daß dort die Fülle mütterlicher Formen weit mehr in der üppigeren Entfaltung der Fleischteile gegeben ist, während bei der Leukothea der Eindruck der Breite auf der Gesamtanlage des Körpers oder, sagen wir es deutlicher, auf der Anlage des Knochengerüstes beruht. Wir haben es durchaus noch zu tun mit dem Proportionssystem der älteren Periode: das lehrt das bloße Augenmaß auch ohne genauere Messungen. — An dieselbe Periode erinnert uns aber auch die Anordnung der Gewandung. Trotz seiner abweichenden Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe muß Friederichs, um von einzelnen chronologisch noch nicht sicheren Monumenten abzusehen, zur Vergleichung hier Werke heranziehen, wie die Karyatiden des Erechtheion, die Friese des Parthenon und Niketempels, in welchen die

einfach anspruchslose Anordnung des ionischen Chiton mit Überschlag sich findet, die er in echt altertümlichen Werken nie gesehen zu haben meint und die sonst in der entwickeltsten Kunst nicht eben häufig sei. Selbst ein scheinbar unbedeutender Nebenumstand darf hier nicht übersehen werden: an dem über die rechte Schulter herabfallenden Überwurfe begegnen wir den gekrempten Säumen, die sich ebenfalls am Fries des Parthenon und an andern Werken der großartigen Periode finden, von denen mir aber ein sicheres Beispiel aus der praxitelischen Epoche bis jetzt wenigstens nicht bekannt geworden ist. Endlich ist in Verbindung mit dem Gewande die Stellung der Figur zu beachten, in der gleichfalls die Ungeschminktheit der älteren Zeit hervortritt, jenes einfache, ruhige und sichere *uno crure insistere*, welches allerdings zunächst als eine Eigentümlichkeit polykletischer Werke hervorgehoben wird, aber auch allgemeiner der ganzen Periode dieses Künstlers zukommt. Hiermit aber sind auch die Hauptkennzeichen für eine frühere Entstehungszeit erschöpft, Kennzeichen, welche indessen nur die körperliche Erscheinung angehen und daher als rein formelle bezeichnet werden dürfen.

Dagegen führt uns die Betrachtung des Ausdrucks in der ganzen Haltung auf ein durchaus verschiedenes Resultat. In der Neigung des Hauptes, in dem „sanft Träumerischen des Blicks“ spricht sich eine Weichheit der Empfindung und des Gefühls aus, die im Widerspruch steht mit der Großartigkeit und Energie der Epoche des Phidias; und richtig weist Friederichs darauf hin, wie solche Darstellung des Seelenlebens, „der seelenvolle Austausch der Neigung von Mutter und Kind“, viel mehr für die Kunst des vierten als für die des fünften Jahrhunderts v. Chr. charakteristisch sei. Gewiß werden wir hier viel mehr an den Kopf der sogenannten Ariadne des Kapitols [Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 383] und andere Bacchusköpfe, an so manche Bildung der Aphrodite und des Eros erinnert, in denen wir vorzugsweise das Wesen praxitelischer Kunst wiederzufinden gewohnt sind.

So stehen wir also vor einem Widerspruche zwischen Formen und Ausdruck, der vom historischen Standpunkte eine Erklärung, eine Lösung erheischt. Fassen wir indessen das Gesagte so zusammen, daß in den Formen noch die einfache Würde, Hoheit und Größe, der Ernst und die Strenge der früheren Periode vorherrscht, daß dagegen im Ausdruck schon die Richtung auf eine tiefere Auffassung des Gefühls- und Seelenlebens hervorbricht, so gelangen wir durch die einfachste logische Schlußfolgerung zu der Annahme, daß die Erfindung dieses Werkes in die Mitte zwischen beiden Perioden gehören wird; und zwar, da im Anfange das Vorbild der früher tonangebenden Künstler gewiß noch stark nachwirkte, um alsbald bedeutende Modifikationen des Stils aufkommen zu lassen, wohl mehr gegen das Ende, als in die eigentliche Mitte der Zwischenzeit. Dieses Resultat ergibt sich uns in so ungesuchter und ungezwungener Weise, daß wir es wohl als sichere Grundlage für weitere Untersuchungen benutzen dürfen.

Außer der Zeit werden wir aber mit genügender Sicherheit auch den Ort nachzuweisen vermögen, an dem das Werk entstanden sein muß, oder vielmehr wir haben die Resultate nur anzunehmen, welche Friederichs bereits festgestellt hat. Die Monumente, welche wir in stilistischer Beziehung zur Vergleichung heranzogen, entstammen ohne Ausnahme dem Boden Athens, so daß wir schon dadurch berechtigt sein würden, einen attischen

Künstler als Erfinder der Gruppe vorauszusetzen, wobei freilich immer noch der Möglichkeit Raum bliebe, daß derselbe, wie so viele seiner Landsleute, für einen andern Ort außerhalb seiner engeren Heimat tätig gewesen wäre. Allein bereits Friederichs hat auf eine athenische Münze hingewiesen*), „deren Darstellung in allem Wesentlichen mit unserer Gruppe so sehr übereinstimmt, daß wir sie ohne Bedenken als eine Nachbildung für die Rekonstruktion unserer Figuren benutzen und die unerheblichen Abweichungen in der Gewandung dem Stempelschneider zuschreiben dürfen, wie es ja auch aus manchen Beispielen ersichtlich ist, daß die Stempelschneider, auch wenn sie kopierten, doch ihre individuelle Freiheit sich wahrten.“ Da wir nun auf athenischen Münzen doch nur Nachbildungen attischer Kunstwerke voraussetzen dürfen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das gemeinsame Original der Münze sowohl wie unserer Marmorgruppe einst wirklich unter den Monumenten Athens eine bedeutsame Stelle einnahm.

Wir lassen uns jetzt durch die Vergleichung der Münze zur weiteren Prüfung der Gruppe selbst zurückführen. An derselben ist unter anderem der rechte Arm der Frau moderne Restauration. Die Richtung desselben war allerdings durch die Hebung der Schulter und die Anordnung der von ihr herabfallenden Gewandpartieen dem Ergänzer unzweifelhaft vorgezeichnet; nicht so aber die Haltung der Hand. In einem christlichen Madonnenbilde würde der nach oben deutende Finger ohne weiteres verständlich sein: dem antiken Sinne dagegen war eine solche abstrakte Hinweisung auf das Überirdische sicher fremd. Und so zeigt uns denn in der Tat die Münze, daß die erhobene Rechte ein Szepter führte, wodurch zunächst künstlerisch diese Seite der Gruppe mit dem durch das Kind belasteten linken Arme in ein gewisses materielles Gleichgewicht gesetzt wird. Zugleich aber wird durch dieses Attribut die Trägerin desselben dem Kreise gewöhnlicher Frauen oder Dienerinnen entrückt: sie tritt uns entgegen als ein göttliches Wesen von höherem Range; und für ihre Deutung werden wir uns also, wie Friederichs richtig bemerkt, nach einer Religionsvorstellung, und zwar einer attischen, umzusehen haben.

Der allgemeine Kreis derselben ist uns durch das Kind auf ihren Armen deutlich angezeigt; aber der Begriff einer *κουροτρόφος*, einer Kinder pflegenden Göttin, haftet bei den Alten nicht an e i n e r, sondern an mehreren Gestalten. Abgesehen aber von einer Athene, mit der die Erscheinung unserer Figur durchaus nichts zu tun hat, würden wir bei einer Here mehr Hoheit des Ausdrucks und auch ein äußeres Zeichen der königlichen Würde, etwa eine Stephane über der Stirn erwarten, bei einer Artemis einen mehr jungfräulichen Charakter, bei einer Aphrodite weniger Ernst und Strenge und mehr Liebreiz der gesamten Erscheinung. Einer Demeter als Pflegerin des Iakchos aber würde der Künstler wahrscheinlich anstatt des Szepters die Fackel in die Hand gegeben haben. So werden wir unter Ausschluß der höchsten Gottheiten des Olymp auf einen Kreis von Wesen hingeführt, die, von weniger allgemeiner Geltung, doch immer innerhalb gewisser Kulte einer hohen Verehrung teilhaftig wurden. Unter ihnen nimmt allerdings die Ge, die Mutter Erde, eine hervorragende, vielleicht die erste

*) Combe, Num. Mus. Brit. 7, 7; M ü l l e r, Denkm. II 8, 99; Arch. Zeit. 1859, Taf. 123, 1.

Stelle ein: und da sie in ihrer speziellen Eigenschaft als Kurotrophos am Eingange der Burg zu Athen gemeinsam mit der Demeter Chloë ein Heiligtum hatte (Paus. I 22, 3), so glaubte Friederichs diese Göttin als Pflegerin eines Kindes in unserer Gruppe erkennen zu dürfen. Ich will keinen zu großen Nachdruck darauf legen, daß wir in dem Kopfe einer Ge wohl einen etwas ausgeprägter matronalen Charakter zu erwarten berechtigt wären, als wir ihn in der Tat in den milden und weichen Zügen des Antlitzes und in der jungfräulich zarten Neigung des Hauptes finden. Gewichtiger erscheint dagegen eine andere Schwierigkeit, die auch Friederichs selbst nicht entgangen ist. In allen sicheren Darstellungen der Gaia nämlich, wie sie ausführlich von Stark (de Tellure dea, Jenae 1848) zusammengestellt sind, finden wir sie entweder sitzend oder liegend, oder nur in halber Gestalt aus dem Boden hervorragend, nie aber stehend. Dieser Tatsache gegenüber meint nun zwar Friederichs, in der Kurotrophos der attischen Mythologie sei der physische Begriff des Erdbodens in den Hintergrund getreten und eben darum sei ihr die Demeter Chloë (gewissermaßen zur Ergänzung) zur Seite gestellt, die, wie schon ihr Name andeute, für das vegetabilische Leben sorge. In der Ge sei die Pflege der Kinder die Hauptsache, sie sei die Mutter Erde, aber nur in Beziehung aufs Menschenleben gedacht ... sie sei frei von ihrem Elemente. Allein für eine solche Scheidung mangelt uns jeder Beweis. Wenn selbst in römischer Zeit z. B. an dem Harnisch der schönen Augustusstatue von Prima porta der Begriff der früchteerzeugenden Erde und der menschenerzeugenden Foecunditas in der am Boden lagernden, mit dem Füllhorn ausgestatteten Tellus, in deren Schoß zwei Kinder spielen, deutlich und schön vereinigt ist, wenn wir ähnlich in dem schönen Mosaik von Sentinum, welches den letzten Saal der hiesigen Vasensammlung schmückt, die liegende Tellus von vier Kindern als Trägern der Erdfruchtbarkeit in den vier Jahrszeiten umspielt finden*), warum sollte ein Grieche die eine Seite des Wesens, den eigentlichen Grundbegriff der Göttin ohne Not aufgegeben haben: den Begriff der *firma rerum et deorum omnium sedes*, *πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεί*, einen Begriff, der auch in künstlerischer Beziehung für die Darstellung einer Kurotrophos durchaus keine größere Schwierigkeit bot als der einer von ihrem Element losgelösten Göttin? Und würden wir nicht, wo es sich nicht um die Pflege eines bestimmten mythologischen Wesens, wie z. B. des Erichthonios handelt, die Fülle der Erdfruchtbarkeit durch eine Mehrheit von Kindern, wie in den erwähnten Monumenten, versinnbildlicht zu sehen vorziehen? Die Beziehung endlich zweier attischen Statuen auf Ge Kurotrophos, die Friederichs anführt (Taf. 123, 2 u. 3), ist in keiner Weise unzweifelhaft gegeben: in Frauengestalten, die das Kind nicht einmal mehr auf den Armen tragen, sondern neben denen halbwüchsige Knaben stehend dargestellt sind, ist sogar der allgemeine Begriff einer Kurotrophos nicht einmal mehr vorhanden.

Wenn aber selbst die Darstellung einer stehenden Ge als möglich zuzugeben wäre, so würden wir sie doch in der Gruppe der Glyptothek ohne andere entscheidende Gründe nicht notwendig zu erkennen gezwungen

*) Was ich auf Grund einer skizzierten Zeichnung über dieses Mosaik in den Ann. dell' Inst. 1864 p. 384 [in dieser Sammlung nicht abgedruckt] bemerkte, nehme ich nach Prüfung des Originals zurück.

sein; und in keinem Falle kann uns die vorgeschlagene Benennung hindern, nach einer andern zu forschen, die eine größere innere und äußere Gewähr böte.

Hier glaube ich nun von vornherein behaupten zu dürfen, daß der Kreis, in welchem wir Umschau zu halten haben, keineswegs so eng ist, wie ihn Friederichs ziehen möchte, indem er sofort das ganze Gebiet der „personifizierten Begriffe“ ausschließen möchte. Zunächst nämlich bedürfe die Darstellung eines Begriffs bestimmter Attribute oder wenigstens einer „besonders signifikanten Gestikulation“, oder der Künstler müsse sich, wie es nicht selten geschehen, mit einer Namensbeischrift helfen. Denn da der Künstler nicht vermöge, einen Begriff zu einer individuellen Gestalt umzubilden, so müsse er zu äußern Zeichen seine Zuflucht nehmen, um seine Darstellung verständlich zu machen. Aber unsere Figur habe keine Attribute; denn das Szepter charakterisiere sie nur allgemein als Göttin. Das Gefäß in ihrer Linken ist allerdings, wie Friederichs vorher bemerkt hat, eine moderne durch nichts gerechtfertigte Restauration: auf der Hand werde nur die Linke des Knaben aufgelegen haben, um seinem Körper bei seiner Richtung nach rechts ein Gegengewicht zu geben. Wenn demnach der Arm zur Stütze erforderlich, so falle die Möglichkeit eines Attributs für den Knaben hinweg, das ohnehin an dieser Stelle nicht eben angemessen erscheinen würde. Hier lehrt uns indessen die Betrachtung des Werkes selbst, daß sich Friederichs im Irrtum befindet: die Entfernung von der Schulter des Knaben bis zur Hand der Frau ist zu groß, als daß seine Hand dorthin reichen könnte; es bleibt ein Zwischenraum, und die Möglichkeit eines Attributs an dieser Stelle ist also nicht nur nicht zu leugnen, sondern die einstmalige Existenz eines solchen ist vielmehr sogar wahrscheinlich oder fast notwendig anzunehmen.

Aber auch darin geht wohl Friederichs zu weit, daß er die Frauengestalt unserer Gruppe für zu innig erklärt, um Darstellung eines Begriffs sein zu können. Nur was als persönliches Wesen vom Künstler empfunden worden, vermöge das Gemüt in seiner Tiefe zu ergreifen; die Darstellung eines Begriffes dagegen sei, wenn auch nicht frostig, doch geringerer Innigkeit fähig, weil sie sich vornehmlich an unsere Intelligenz wende. Jene rein äußerlichen Personifikationen, denen wir in so vielfachen Variationen auf römischen Münzen begegnen, können allerdings hier nicht in Betracht kommen. Aber wenn Begriffe wie Tyche, Nemesis, Themis, Hebe und andere schon früh zu einer festeren künstlerischen Gestaltung gelangten, so ist gewiß die gleiche Möglichkeit für eine weitere Reihe verwandter Begriffe unbedenklich zuzugeben. Hier nun wird es an der Zeit sein, uns an die chronologische Bestimmung unserer Gruppe zu erinnern und darauf hinzuweisen, wie gerade in der Zeit zwischen Phidias und Praxiteles in den religiösen Anschauungen des athenischen Volkes sich ein großer Wechsel vollzog. Sokrates wurde angeklagt, daß er neue Götter einführe. Die alten persönlich geglaubten traten im Bewußtsein des Volkes immer mehr zurück; philosophisch-moralische Begriffe, Vorstellungen einer moralischen Weltordnung gewinnen an ihrer Stelle größere Geltung. Wie schon bei Pindar (Ol. XIII 6) der ethische Begriff der alten hesiodischen Horen, der Eunomia, Dike, Eirene, daneben der Hesychia (Pyth. VIII 1) in schärferer Betonung hervorgehoben wird, so ist es namentlich die Komödie, ein Spiegel

des Lebens, welche ähnliche Begriffe in persönlicher Gestaltung auf der Bühne auftreten läßt, den *δίκαιος λόγος* im Gegensatz zum *ἄδικος*, den Polemos und Kydoimos im Gegensatz von Eirene, Opora, Theoria, Plutos.

Um uns unserem Ziele mehr zu nähern, fassen wir jetzt einmal den Kreis dieser für das Wohl und Gedeihen des Staates und der öffentlichen Verhältnisse bedeutsamen Begriffe etwas schärfer ins Auge und fragen uns, ob sich etwa im Laufe der Zeit einer derselben zu einer bestimmteren religiös-politischen und infolge davon auch künstlerischen Bedeutung emporgearbeitet hat. — Als die einzelnen griechischen Staatswesen sich republikanisch konsolidierten, unter einander abgrenzten, ihre Selbständigkeit gegen innere Tyrannen und äußere Feinde zu verteidigen hatten, da waren es unter den Göttern die Helfer im Kampfe, welche besondere Verehrung fanden: es gab kaum einen eigentlichen Frieden, sondern nur Waffenstillstand: Ruhe vom Kampfe und Sammlung zu erneuten Anstrengungen. Als dagegen der gewaltigste der äußeren Feinde, als die Perser geschlagen waren, Athen seine Herrschaft fest begründet hatte, da mochte wohl noch gekämpft werden an der Peripherie der Machtsphäre, zur Erhaltung und zur Erweiterung derselben: aber im Zentrum herrschte Friede und steigender Wohlstand, und im Gefühl der Sicherheit genoß man, was man besaß. Aber ein lang andauernder Bürgerkrieg, der nach der Ruhe eines halben Jahrhunderts entbrannte, knickte diese Blüte und vernichtete die öffentliche Wohlfahrt. Da mußte natürlich die Sehnsucht erwachen nach der Zeit jenes glückseligen Friedens: wohl mochte man Athene anrufen als Schützerin der Stadt; aber im Herzen erwartete man wahres Heil nur von einem neu und fest begründeten, andauernden Frieden, und allmählich mußte sich diese Sehnsucht in die Form der Religion kleiden: nicht mehr ein begriffliches Wesen blieb der Friede, Eirene wurde eine Göttin im vollen, umfassenden Sinne des Wortes. Freilich steht diese meine Auffassung in Widerspruch mit der noch jetzt geläufigen, aus Plutarch (Cim. 13) entlehnten Annahme, daß bereits zur Zeit des Kimon von den Athenern der Eirene ein Altar errichtet worden sei. Allein die Angabe Plutarchs steht im engsten Zusammenhange mit der Nachricht über den sogenannten kimonischen Frieden: einen Frieden, der nach den Untersuchungen von Dahlmann und Krüger niemals wirklich abgeschlossen worden ist, so daß mit ihm auch die Glaubwürdigkeit der Nachricht über den Altar der Eirene zu Boden fällt. Allerdings hat man auch aus einigen Versen im Frieden des Aristophanes (v. 928 sq. 1009 sq.) folgern wollen, daß zur Zeit der Aufführung dieser Komödie der Eirene regelmäßige Opfer gebracht worden seien. Betrachten wir indessen nach Beseitigung des kimonischen Altars seine Worte mit unbefangenem Blicke, so werden wir in ihnen nichts finden, was die Grenzen einer durchaus dem Aristophanes angehörigen poetischen Fiktion überschritte, während allerdings die Scholiasten leicht veranlaßt werden konnten, ihre Nachrichten über einen späteren Kult der Göttin auf jene frühere Zeit zu übertragen. Über die Zeit der Einführung dieses Kultus aber haben wir positive Nachrichten. Es war im ersten Jahre der 101. Olympiade, 375 v. Chr. G., daß Timotheos die spartanische Flotte bei Leukas schlug und dadurch die Hegemonie Athens über die Seestaaten bis zu einem gewissen Grade wieder befestigte: *quae victoria,* nach den Worten des Cornelius Nepos (Timoth. 2), *tantae fuit Atticis laetitiae, ut tum primum arae*

Paci publice sint factae eique deae pulvinar sit institutum. Seine Angabe aber findet ihre unumstößliche Bestätigung in den Worten des jenen Ereignissen gleichzeitigen Isokrates, der in der Rede περὶ ἀντιδόσεως (§ 109—10) berichtet: Timotheos habe infolge jenes Sieges Sparta zu einem Frieden gezwungen, der in dem Verhältnis der beiden Staaten einen solchen Wechsel hervorgerufen habe, daß von da an die spartanische Flotte nicht mehr außerhalb Malea, ihr Landheer nicht mehr außerhalb des Isthmos gesehen worden sei, und daß Athen von jenem Tage an der Eirene ein jährliches Opfer gestiftet habe, als der Göttin, die wie keine andere der Stadt so großen Nutzen gebracht: ὥσθ' ἡμᾶς μὲν ἀπ' ἐκείνης τῆς ἡμέρας θύειν αὐτῇ καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν ὡς οὐδεμιᾶς ἄλλης οὕτω τῇ πόλει συνενεγκούσης.

So war also der Kultus festgestellt; dem Kultus aber konnte auf die Länge das Bild nicht fehlen. Fragen wir nun, von welchen Ideen ein Künstler bei der Schöpfung der künstlerischen Gestalt der Göttin ausgehen konnte, so werden sich zwei Möglichkeiten ergeben, je nachdem man die eine oder die andere von zwei Seiten ihres Wesens stärker betonte. Die Göttin ließ sich fassen als Friedensbringerin oder als die durch andauernden Frieden segenspendende Göttin. Der Ölzweig, der Heroldstab, das Verbrennen der Waffen mit einer Fackel bezeichnen vor allem die Friedensbringerin; und in solcher Auffassung, die durch mehr äußerliche Zeichen für den Verstand deutlich spricht, finden wir die Göttin meist auf römischen Münzen, wenn auch Füllhorn oder Ähren dort zugleich auf die Folgen, die Früchte des Friedens hindeuten. Bei den Griechen dagegen, zunächst in der Poesie, tritt der Begriff einer segenspendenden Göttin schärfer in den Vordergrund: ihr Wesen entwickelt sich aus dem Begriffe der alten hesiodischen Hore, sie spendet Glück und Reichtum, ist ὀλβιοδότειρα, βαθύπλουτος, πολύολβος; und so erscheint sie noch in der spätern, mehr aus poetischen als aus religiösen Anschauungen schöpfenden Vasenmalerei in Verbindung mit Opora, Oinonoe, mit Dionysos und überhaupt als eine Teilhaberin an dem Thiasos dieses segen- und freudespendenden Gottes (Jahn, Vasenbilder S. 13 u. 17). Als sich aber dann die frühere Hore aus der weiteren Umgebung loslöste, um als einzelne Gestalt zu den Ehren einer wirklichen Göttin erhoben zu werden, da konnte es nicht fehlen, daß dieser Gestalt bestimmtere Umrisse gegeben wurden. Der Begriff des Segens, der Fülle, führte mit einer inneren Notwendigkeit auf den Charakter der Mütterlichkeit, auf eine äußere Erscheinung, welche der Gaia, der Demeter einigermaßen verwandt sein mußte, und das Wesen der Göttin als einer Kurotrophos mußte bestimmt in den Vordergrund treten (vgl. Hesiod. op. et dies 226; Eurip. Bacch. 419). Unter ihr gedeiht der Reichtum: zwar ist sie nicht direkt seine Erzeugerin, weshalb auch bei den Griechen Plutos nicht der Eirene, sondern des Iason und der Demeter Sohn genannt wird, gezeugt auf dreimal geackertem Blachfeld in Kretas fruchtbarem Eiland; aber sie ist Pflegerin, Mehrerin des Reichtums, der ohne sie nicht zu gedeihen vermag (ταμί' ἀνδράσι πλούτου: Pind. Ol. XIII 8). In solcher Fassung gewinnen wir einen Begriff der Eirene, der künstlerisch personifiziert zu werden gewiß vollkommen geeignet erscheint. Und er ward es: „weise", sagt Pausanias (IX 16, 2), „ist des Xenophon und Kallistonikos Erfindung, den Plutos der Tyche wie einer Mutter oder Amme in die Hände zu geben (in einer Statue zu Theben); weise aber ist nicht minder der

Gedanke des Kephisodotos; denn auch dieser bildete eine Gruppe für die Athener: Eirene den Plutos haltend: τῆς Εἰρήνης τὸ ἄγαλμα Πλοῦτον ἔχουσαν." Offenbar ist dies dieselbe Gruppe, welche Pausanias nochmals (I 8, 2) als zwischen der Tholos und dem Tempel des Ares aufgestellt erwähnt: Εἰρήνη φέρουσα Πλοῦτον παῖδα. Der Künstler aber ist von den beiden des Namens Kephisodot nicht der jüngere, der Sohn des Praxiteles, welcher die Kunst in seinem Symplegma bis an die Grenzen der Üppigkeit führte, sondern der ältere, der an einem andern Orte mit eben jenem Xenophon, dem Genossen des Kallistonikos, gemeinsam arbeitete, so daß also jene beiden Gruppen wie im Wetteifer von zwei Freunden und Rivalen erfunden erscheinen. Dieser ältere war höchst wahrscheinlich der Vater des Praxiteles, Schwager des Phokion und also Zeitgenosse des Timotheos, der zuerst der Eirene Altäre errichtete und wohl auch die Aufstellung einer andern einfachen Statue der Göttin neben der der Hestia im Prytaneion veranlaßte.

Angesichts dieser Nachrichten, daß ein bedeutender athenischer Künstler eine Generation vor Praxiteles die Gruppe der Eirene mit dem Plutos im Arme für die Athener bildete, sollen wir da nicht die uns erhaltene Gruppe einer mütterlichen Pflegerin mit einem Kinde, die uns in ihrer Erfindung auf die gleiche Zeit hinweist und durch die Vergleichung einer attischen Münze sich als attischen Ursprungs offenbart, für eine Nachbildung eben jenes Werkes des Kephisodot halten? Gewiß ein hoher Grad innerer Wahrscheinlichkeit wird dieser Vermutung nicht abzusprechen sein*). Wenn ich

*) Nachträglich will ich hier die Aufmerksamkeit auf einen für die Betrachtung der formellen Behandlung wichtigen Punkt hinlenken. Pausanias bezeichnet nicht ausdrücklich das Material, in dem die Gruppe des Kephisodot gearbeitet war. Aber da im ganzen Marmor für im Freien aufgestellte Statuen bei ihm seltener vorkommt, so werden wir zunächst an Bronze denken. Es fragt sich daher, ob der noch erhaltene Marmor mit dieser Annahme nicht in Widerspruch steht. Auf den ersten Blick werden wir kaum zu zweifeln wagen, daß auch das Original für das Material komponiert gewesen sei, in welchem wir die Replik besitzen. Bei genauerer Betrachtung werden wir indessen durch verschiedene Beobachtungen zu einem entgegengesetzten Resultate gelangen. Auffällig ist die Art, wie sich die Arme der Frau aus den Gewandmassen herauslösen. Es bilden sich unter ihnen zwei große Tiefen, die uns auf der rechten Seite den nackten Körper unter der Achselhöhle deutlich erkennen lassen. Vom Nackten setzt sich das Gewand scharf ab, und die äußeren Kanten, welche diese Tiefen umgrenzen, erscheinen ebenfalls scharf und für den Marmor fast hart. Die zur Seite bis zu halber Höhe des Schenkels herabhängenden Zipfel des Überschlags zeigen dieselbe Scharfkantigkeit. Wo aber der Rand dieses Überschlags sich auf die durch die Schürzung des Chiton hervorgebrachten dicken Falten auflegt, da ist er nicht, wie man in der Malerei sagen würde, pastos aufgetragen, sondern er legt sich gewissermaßen wie ein den wirklichen Stoff des Kleides an Dicke kaum übertreffendes Metallblech flach über dieselben. Ferner sind die durch diesen Rand nach unten begrenzten Flächen (besonders nach der Seite des Knaben zu) nicht einfach und breit behandelt, sondern mehrfach gegliedert durch leichte Hebungen und Senkungen, welche sich im Marmor bei der Durchsichtigkeit der Oberfläche dieses Materials wegen ihrer flachen Behandlung dem Auge fast ganz entziehen, dagegen bei der besondern Brechung des Lichtes auf der Bronze in diesem Material bestimmter hervortreten und durch verschiedene Reflexe die größeren Flächen beleben würden, ohne jedoch deren Einheit zu zerstören. Über die senkrechten Falten des Chiton wage ich nicht mit voller Bestimmtheit zu urteilen; doch glaube ich auch hier eine gewisse Schärfe in den Begrenzungen zu erkennen; und ließe sich z. B. eine Karyatide des Erechtheion und die Pallas des Antiochos der Villa

trotzdem, obwohl sie sich mir schon vor mehreren Jahren, unmittelbar nach dem Lesen der Abhandlung von Friederichs aufgedrängt hatte, sie öffentlich auszusprechen Anstand nahm, so geschah dies nicht sowohl aus einem Gefühle des Zweifels, einem Mangel an Überzeugung von ihrer Richtigkeit, sondern es leitete mich der Wunsch, der hohen Wahrscheinlichkeit einst noch den Stempel der Gewißheit aufdrücken zu können. Dieses Zögern hat für mich allerdings den Nachteil gehabt, daß im Zusammenhange anderer Untersuchungen und ohne ausführliche Begründung B. Stark die gleiche Vermutung über die Bedeutung der Gruppe schon vor mir ausgesprochen hat (Memor. dell' Inst. II 254—56). Dennoch habe ich Grund, meine frühere Zurückhaltung nicht zu bereuen: es sollte München vorbehalten bleiben, mir jene gewünschte letzte Bestätigung in unerwarteter Weise wirklich zu gewähren.

Wir haben es bisher unentschieden gelassen, welches Attribut sich etwa zwischen den linken Händen der beiden Figuren befunden haben möge. Mit der Stellung der Frage ist aber die Antwort fast selbstverständlich gegeben. Denn welches Attribut könnte wohl den Begriff der Fülle und des Reichtums, welchen Plutos gewährt, einfacher und deutlicher aussprechen, als das schon dem Wortsinne nach reichen Segen verheißende Füllhorn? Und in der Tat ist dieses Attribut schon längst als für Plutos charakteristisch anerkannt und in Kunstdarstellungen nachgewiesen worden*). Dasselbe in der Hand des Knaben unserer Gruppe vorauszusetzen, fehlte es indessen bis jetzt an einem positiven Beweise. Die athenische Münze, welche uns ein Abbild derselben darbietet, war gerade an der entscheidenden Stelle abgenutzt und gewährte keine Auskunft. Es blieb also abzuwarten, ob nicht irgendwo andere, besser erhaltene Exemplare dieser an sich ziemlich unscheinbaren Kupfermünze zum Vorschein kommen würden. Zu meiner Überraschung fand ich sie, noch ehe ich sie suchte, meiner eigenen Obhut anvertraut im

---

Ludovisi (Mon. dell. Inst. III 27) im einzelnen vergleichen, wozu mir hier in München bei dem sehr zu beklagenden Mangel einer Sammlung von Gipsabgüssen leider die Gelegenheit fehlt, so würden wir wahrscheinlich finden, daß sich die Formenbehandlung des Gewandes in unserer Gruppe mehr der letzteren nähert, in welcher eine bedeutende Schärfe der Ausführung sich ebenfalls durch das enge Anschließen an das metallene Vorbild, den Gold-Chiton der Parthenos, erklärt. Lehrreich ist sodann die Behandlung des Haars: die reichen, von der Stirn sich ablösenden Massen sind nicht durch tiefe Einschnitte in klare und bestimmte Partien gegliedert, sondern auf eine feine und sorgfältig durchgeführte Ziselierung angelegt, deren Nachahmung in der scharfen Zeichnung der auf dem Scheitel anliegenden Haare sich bestimmt erkennen läßt. Noch mehr tritt die Eigentümlichkeit des Bronzestils hervor an den lang herabwallenden Locken, die namentlich auf der linken Schulter wie aus Metall kunstreich schraubenförmig gedreht erscheinen. Endlich möchte zu bemerken sein, daß das breite, von Winckelmann für ein Kredemnon gehaltene Band über der Stirn im Marmor nicht die volle und richtige Wirkung hervorbringt, indem es sich für das Auge mit den benachbarten Haarpartien zu sehr vermischt. Denken wir uns dieselben in Metall übertragen und das Band, wie es bei ähnlichen Attributen häufig der Fall ist, in Silber oder vergoldet ausgeführt, so gewinnen wir nicht nur größere Klarheit, sondern auch größeren Reichtum und eine gewählte Eleganz in der Anordnung. — Nach diesen Bemerkungen kann wohl kaum noch ein Zweifel darüber obwalten, daß das der Marmorgruppe zugrunde liegende Original wirklich in Bronze ausgeführt war.

*) Vgl. Stephani, Compte-rendu 1859 p. 107. Als Plutos ist vielleicht auch die Statue bei Clarac pl. 678 E, nr. 1564 B zu deuten.

hiesigen k. Münzkabinett, nicht eines, sondern zwei, von denen aber namentlich das eine jeden Zweifel löst [Abb. 42 aus Roscher, Lex. d. Myth. I, Sp. 1222]. In demselben entspricht nicht nur die Neigung des Kopfes der Frau weit mehr der Marmorgruppe, sondern, so weit sich aus den Spuren der Falten erkennen läßt, war auch die in dem früher bekannten Exemplare unverhüllte rechte Brust hier, wie im Marmor, durch das Gewand bedeckt. An dem Knaben bleibt allerdings die durch die Kleinheit des Münzbildes entschuldbare Abweichung bestehen, daß der Unterkörper unbekleidet erscheint. Dagegen erweist sich die Restauration des rechten Armes im Marmor als durchaus der Münze entsprechend, und endlich finden wir auf der letzteren den wichtigsten Punkt, das Attribut in der Linken, deutlich erhalten: ein zierliches Füllhorn, dessen unteres Ende, wie es scheint, gleichzeitig von Frau und Kind gehalten wird — und somit ist die gewünschte letzte Bestätigung gefunden, und wir dürfen wohl die Deutung der Gruppe als Eirene und Plutos von nun an als gegen jeden Einwand gesichert betrachten.*)

Mit dem Namen aber tritt zugleich die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes in ein neues und helleres Licht. Wir besaßen bisher genügende Mittel, um uns von der Kunst des Phidias sowohl als von der des Praxiteles wenigstens in ihren Grundeigentümlichkeiten ein deutliches Bild zu entwerfen: über das was zwischen ihnen lag, hatten wir nur eine spärliche und sehr äußerliche Kunde. Es fehlte uns namentlich die lebendige Anschauung eines bedeutenden, für die Zeit des Überganges besonders charakteristischen Werkes. Hier nun tritt uns jetzt die auf Kephisodot zurückgeführte Gruppe der Eirene und des Plutos entgegen und füllt eine Lücke unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse in der erwünschtesten Weise aus: sie nimmt sofort in der Entwicklung der griechischen Kunst eine feste und sichere Stelle ein. Wenn uns die geistige Hoheit und gewaltige Energie der Werke eines Phidias zuweilen das Bedürfnis der Erholung empfinden läßt; wenn uns die weiche Anmut praxitelischer Gebilde bei zu oft wiederholter Betrachtung der Gefahr der Übersättigung aussetzt, so mögen wir unsern Blick zurücklenken auf die Gruppe des Kephisodot. In dem einfachen Ernst der formellen Auffassung, in der Innigkeit des liebevollen Verhältnisses zwischen Pflegerin und Pflegling weht uns etwas an von dem Geiste sophokleischer Milde und Harmonie, und der Geist des Friedens, den der Künstler im Bilde darstellt, zieht gewißermaßen ein in unser eigenes Gemüt.


42. Athenische Münze.

Und dieses Gefühls wollen wir gerade am heutigen Tage froh werden. Auch wir hatten gleich den Griechen nach der Befreiung von der Fremdherrschaft uns eines halbhundertjährigen Friedens zu erfreuen gehabt und

*) Wenn wir auf einer Münze von Kyzikos aus der Zeit des Maximinus Thrax (Trésor. de numism. Nouv. gal. myth. pl. XIV. nr. 6) einen mit der attischen Münze und der Marmorgruppe in allen Hauptpunkten übereinstimmenden Typus finden, so läßt sich daraus gewiß kein Gegengrund gegen die obige Deutung ableiten, sondern wir sehen daraus nur, daß die Erfindung des Kephisodot auch außer Athen nachgeahmt und zur Darstellung desselben Gegenstandes oder vielleicht auch nur in einem analogen Sinne für besondere lokale Kulte künstlerisch verwertet wurde.

darüber die hohe Bedeutung dieses Gutes fast vergessen. Eine zum Glück kurze Unterbrechung hat sie uns wieder in ihrem vollen Umfange erkennen lassen; und in Erinnerung der kriegerischen Stürme, die noch heute vor einem Jahre uns umtobten, werden wir uns diesmal bei der Vorfeier des Geburts- und Namensfestes Sr. M. König Ludwigs II. in dem Wunsche vereinigen: daß fortan die Regierung S. M. gesegnet sei durch andauernden Frieden, in dessen Pflege die Fülle des Reichtums wachsen, gedeihen und zu immer höherer Blüte sich entfalten möge.

Eine kunstgeschichtliche Studie.*)

(1892.)

Wie die Bücher, so haben auch die Denkmäler ihre Schicksale: Zufälligkeiten walten, wie bei ihrem Entstehen, so bei ihrem Verschwinden. Zufall bleibt es, ob bei ihrer Wiederentdeckung Zeit und Umstände ihrem Verständnis förderlich oder hinderlich sind. Nicht immer liegen die Verhältnisse so günstig, wie z. B. bei der Eirenegruppe oder dem sich salbenden Athleten der Glyptothek, wo es, wenn auch erst lange Zeit nach ihrer Entdeckung, doch bei einem neuen Anlaufe zu ihrer Erklärung gelingen konnte, diesen Werken mit einem Schlage und fast ohne Widerspruch ihren sicheren Platz in unserem Denkmälervorrate anzuweisen. Oft bedarf es einer Reihe von Zwischenstationen, um sich langsam und schrittweise dem Ziele nur zu nähern, das wirklich zu erreichen irgend ein zufälliger Umstand, der Mangel eines sicheren Vergleichungspunktes, irgendein Mißverständnis sich lange Zeit als hinderlich erweist. Hier darf die Gefahr zu irren uns von immer erneuten Erklärungsversuchen nicht abschrecken. Es gilt hier vielmehr, zwischen verschiedenen Ansichten, Meinungen und Beobachtungen ruhig abzuwägen, zuerst einzelne Tatsachen festzustellen, in der Erwartung, daß dieselben von anderen Seiten weitere Ergänzungen finden, um sie endlich einmal zu einem Ganzen einheitlich zusammenzuschließen. Solche Betrachtungen drängen sich mir auf, wenn ich zum Ausgangspunkte meines heutigen Vortrages die Statue Nr. 162 der Glyptothek [Abb. 43 nach Brunn-Bruckmann, Taf. 128] wähle, die Anspruch auf eine bestimmte Stellung in der Entwickelung der Kunstgeschichte hat, wenn es auch bisher noch nicht gelungen ist, dieselbe mit Sicherheit nachzuweisen.

Schon bei der ersten Abfassung meines Kataloges der Glyptothek im J. 1868 hatte ich dieser Statue eines kriegstüchtigen jungen Mannes etwas ernstere Beachtung geschenkt, als ihr bisher zugewendet worden war, zum Teil wohl infolge der unrichtigen Ergänzung, die ihr eine zwar antike, aber nicht zugehörige kleine Nike in die Hand gegeben hatte. Ich begnügte mich damals, den künstlerischen Charakter an sich, aber noch nicht im kunstgeschichtlichen Zusammenhange zu betonen, ging aber in anderer Richtung allerdings weiter, indem ich für die Gestalt den Namen des

*) Sitzungsberichte der Bayr. Akad. d. W., philos.-philol. Classe, 1892, I 4 S. 651—680.

Diomedes bei der Entführung des Palladiums glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen. Um über das in ungünstiger Beleuchtung aufgestellte Werk sicherer urteilen zu können und um auch weiteren Kreisen Gelegenheit zu eingehenderem Studium zu bieten, ließ ich, da die Restaurationen für den Gesamteindruck nur störend sind, die antiken Teile in Gips abformen. Längere Zeit verging, ehe sich das Verlangen auch nur nach einem einzigen Abgusse zeigte; erst in den letzten drei Jahren ist das Werk, man kann geradezu sagen, Mode geworden: der Abguß befindet sich jetzt bereits in acht auswärtigen Sammlungen, und von verschiedenen Seiten hat man angefangen, sich wissenschaftlich mit ihm zu beschäftigen. Bei der Philologenversammlung in München (1891) hat Flasch das Werk besonders nach der formalen Seite einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Weiter ist es von Winter in einem Artikel über Silanion (Jahrb. d. I. V. 167, 1890) berücksichtigt worden. Ich selbst habe teils im Verkehr mit Freunden, teils im Zusammenhange mit anderen Studien die verschiedenen Probleme, welche der Gegenstand darbietet, nicht aus den Augen verloren, und es erscheint mir daher nicht außer der Zeit, den allmählich angewachsenen Stoff einmal in größerem Zusammenhange zur Erörterung zu bringen, um, wenn auch nicht zu einer definitiven Lösung der wissenschaftlichen Fragen zu gelangen, doch dieselbe vorzubereiten.



43. Diomedes. München, Glyptothek. Nach dem Abguß. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

Ich beginne mit der Frage: Ist die Bezeichnung als Diomedes wissenschaftlich gerechtfertigt? Als sich mir die Vergleichungen mit anderen Diomedesdarstellungen darboten, war ich zuerst schwankend, ob ich mich mit dem bloßen Hinweise auf dieselben begnügen oder sofort die dargestellte

Gestalt mit dem Namen des Heros bezeichnen sollte. Halb im Scherze verfiel ich auf den Ausweg, im Kreise der mir näher befreundeten Schüler die Frage durch Abstimmung zur Entscheidung zu bringen: de consili sententia wurde der Name angenommen. Nur in neuerer Zeit ist von einem der damaligen Getreuen, nämlich von Flasch, Widerspruch erhoben worden. Anstoß erregte ihm besonders die viereckige Marmorstütze mit Bohrloch zwischen den Falten der Chlamys in der Höhe der linken Achselhöhle, die sich mit der Annahme eines von Diomedes gehaltenen Palladiums nicht vereinigen lasse; sie deute vielmehr auf ein Attribut, das von der linken Hand schräg gegen die Schulter gerichtet gewesen sei und weiter mit dem Gewande keinen Zusammenhang gehabt habe, also etwa den Speer eines Doryphoros. Der Widerspruch würde gerechtfertigt sein, wenn es sich um ein größeres im Arm gehaltenes und gegen die Brust gedrücktes, außerdem in Marmor ausgeführtes Palladium handelte. Mehrfach aber findet sich in Darstellungen des Diomedes, besonders in Gemmenbildern, ein kleines, mehr in der Weise eines einfachen Attributes behandeltes, auf der Hand getragenes Idol (Overbeck, Heroengal. 24, 20—22; 25, 9 ff.). Ein solches läßt sich aber auch für die Statue als durchaus geeignet voraussetzen. Das Original derselben war ursprünglich für Bronze erfunden, woraus sich die Anlage des linken Armes, das Hervortreten des Unterarmes mit dem ihn leicht belastenden Palladium sehr einfach erklärt. Den Künstler aber, der das Werk in Marmor übertrug, können wir nur loben, wenn er das Palladium als kleines Bronzebild beibehielt, das der Sicherheit wegen nur leicht durch einen Bronzestift an der Marmorstütze befestigt zu werden brauchte, künstlerisch aber sich vortrefflich von den umgebenden Teilen loslöste, um so mehr als die Bronze eine sehr saubere und sorgfältige Durchführung gestattete, die im Marmor bei einem kleinen Figürchen nicht so leicht in den richtigen Einklang mit der reichen lebensgroßen Hauptgestalt zu setzen gewesen sein würde.

Neben der Anordnung des attributiven Beiwerkes muß aber auch auf die gesamte Erscheinung der Hauptfigur ein besonderer Nachdruck gelegt werden, und hier möchte ich von einer etwas außergewöhnlichen, aber gerade deshalb charakteristischen Einzelheit ausgehen, nämlich von dem noch nicht voll entwickelten, das Kinn noch völlig freilassenden Barte. Der Kopf gewinnt dadurch einen etwas individuellen Charakter, der schon zu der Frage Anlaß gegeben hat, ob in der dargestellten Persönlichkeit nicht geradezu ein Porträt zu erkennen sei. Und doch besitzen wir ein Zeugnis, welches die Art des Bartwuchses gerade bei Diomedes rechtfertigt. Philostratos im Heroïkos (IV 4) beschreibt die körperliche Erscheinung des Diomedes mit folgenden Worten: *Τὸν Διομήδην δὲ βεβηκότα τε ἀναγράφει καὶ χαροπὸν καὶ οὔπω μέλανα καὶ ὀρθὸν τὴν ῥῖνα, καὶ οὔλη δὲ ἡ κόμη καὶ σὺν αὐχμῷ.* Der Ausdruck *οὔπω μέλανα* scheint aus der Terminologie des Bühnenwesens entnommen. Unter den tragischen Masken bei Pollux (IV 136, 49) repräsentiert der *μέλας ἀνὴρ* das kräftigste Mannesalter, das seinen Ausdruck findet in dem dunklen Teint und dem vollen Haupt- und Barthaar. Der gereifte Jüngling wird allerdings bezeichnet als *ἀγένειος*, was aber nur als ohne Voll- und Kinnbart verstanden zu werden braucht; denn zugleich heißt er *μελαινόμενος*, was uns bestimmt wieder auf das *οὔπω μέλας* des Philostratos hinweist. Jedenfalls gewinnen wir hier einen Zug zur persönlichen Charakteristik des Diomedes, der wohl geeignet ist, das allgemeine Bild des Helden

individuell zu beleben. Auch die übrige Schilderung bei Philostratos paßt, wenn auch nicht streng wörtlich, doch im wesentlichen auf die Statue: die stramme Haltung der Gestalt, die Wendung des Kopfes, der scharf nach außen gewendete Blick würde bei einem gewöhnlichen Doryphoros, mit welchem der Körper allerdings eine nahe Verwandtschaft zeigt, kaum genügend motiviert erscheinen; für einen Diomedes sind sie dagegen in besonderem Maße charakteristisch, ja die ganze Komposition erhält erst durch die Beziehung auf diesen Helden ihren individuellen Wert. Wenn aber „die statuarische Darstellung eines Diomedes für die Zeit, welcher das Original angehört, problematisch" sein soll, so wird dieses Bedenken so lange nicht wohl geltend gemacht werden dürfen, als unser Urteil über die historische Stellung des Werkes noch nicht genügend festgestellt ist. Zu diesem Zwecke aber werden wir bei unseren Betrachtungen zwei Seiten, nämlich die Behandlung der Form und die geistige Auffassung, zuerst bestimmt unterscheiden müssen; und erst auf dieser Grundlage werden wir wagen dürfen, scheinbar widersprechende Erscheinungen zu einem einheitlichen Charakterbilde zu vereinigen.

Die formale Behandlung ist von Flasch mit gewohnter Schärfe analysiert worden, und ich kann mich mit seinen Ergebnissen im wesentlichen durchaus einverstanden erklären. Um dieselben kurz zusammenzufassen, so erweist sich der Diomedes als noch unberührt von dem lysippischen Formensystem; er neigt vielmehr entschieden nach der älteren, polykletischen Richtung. Ebenso fehlt die leichte, elastische Fügung der Glieder, wie sie den schlanken lysippischen Gestalten eigen zu sein pflegt. Freilich folgt er umgekehrt auch nicht der strengen und einfach stillen, aber feinen polykletischen Rhythmik; es macht sich ein mehr energischer Geist geltend, der nicht nur das Maß körperlicher Kräftigkeit steigert, sondern diese Kräfte straffer zu konzentrierter Äußerung zusammenfaßt, dem, dürfen wir wohl sagen, nicht die Form an sich Zweck ist, sondern nur Mittel zum Zweck tatkräftigen Handelns. Immerhin haben wir nicht mehr das volle, ruhige Gleichgewicht eines auf den Antrieb zum Handeln noch harrenden Doryphoros, sondern einen in gespannter Erwartung zur Handlung bereiten Helden. Es sind dies die Spuren eines neuen Geistes, der nicht innerlich in sich ruht, sondern mehr nach außen drängt, wenn auch die Zeit noch nicht gekommen ist, in der er sich zu eigentlich pathetischer Erregung steigert.

Solche auf eine etwas jüngere Zeit hinweisende Spuren lassen sich aber auch in mancherlei Nebendingen entdecken. Ich möchte hier zuerst hinweisen auf den quastenartigen Besatz am unteren Ende des Wehrgehänges, der an die langfransigen Besätze der Gewänder erinnert, welche vor den Anfängen der alexandrinischen Epoche kaum nachweisbar sein dürften. Doch würde ich auf diese Einzelheit wenig Wert legen, wenn sie hier nicht aufträte in Verbindung mit der Behandlung des Wehrgehänges überhaupt, das nicht mehr als ein einfacher glatter Lederriemen, sondern als eine Art von schmaler Schärpe aufgefaßt ist. In seiner faltigen Modellierung und zusammen mit dem sorgfältig geknüpften Knoten über der Schwertscheide entfernt es sich nicht unwesentlich von dem einfachen, strengen Charakter, der in solchen Dingen, z. B. in den Skulpturen des Parthenon, durchweg vorherrscht. Hierdurch aufmerksam gemacht, möchte ich auch Flasch kaum beistimmen, wenn er ausspricht, daß „auch die Chlamys völlig nach den

Prinzipien der älteren Kunst zurechtgelegt", daß sie noch frei sei von höheren malerischen Effekten und naturalistischen Zufälligkeiten. Als ein Muster strenger Bewahrung des Bronzestils auch bei der Übertragung in den Marmor verdient die Chlamys allerdings besondere Beachtung. In den einfachen herabfallenden Massen mag sie noch „nicht minder linear gehalten als der Körper" genannt werden: nicht so in den auf der Schulter aufliegenden Teilen, in denen der Bronzecharakter in ganz besonderer Weise betont ist. Freilich wird es nötig sein, hier auf das Wesen des Bronzestils etwas genauer einzugehen. Wir pflegen ihn dem Marmorstil gegenüber als einen einheitlichen, in sich abgeschlossenen zu betrachten. Im Grunde jedoch ist er ein zweifacher, wenn auch dabei verschiedene Übergangs- und Vermittelungsstufen nicht ausgeschlossen werden: um es kurz zu sagen, wir müssen zwischen einem Ziselier- und Sphyrelatonstil unterscheiden. In der Darstellung des Nackten eines statuarischen Werkes bildet der Guß die natürliche Grundlage: es handelt sich hier um die bestimmte knappe Umschreibung der Form durch Linien und Flächen, da und dort, wie z. B. bei gewissen Arten der Behandlung des Haares, sogar um förmliche lineare Zeichnung. Technisch kommt dabei zunächst in Betracht ein Reinigen des Gusses, ein Glätten und Übergehen, ein leises Abarbeiten des Metalles, weiter auch ein Einschneiden, Einzeichnen mit dem Ziselierstahl. Die Gewandung umkleidet den Körper, legt sich als eine Hülle um denselben: das Kunstwerk in Erz soll daran wenigstens erinnern. Der Stoff des Gewandes soll erscheinen als dünn und biegsam, sich in Falten legen, brechen lassen. Der wirkliche Stoff begegnet sich darin mit der Natur des Metalls: Dehnbarkeit und Biegsamkeit sind spezifische Eigenschaften desselben, insbesondere des Metallbleches, das sich mit dem Hammer bearbeiten, dehnen und treiben, ja mit der Schere schneiden und beschneiden läßt.

Betrachten wir unter solchen Gesichtspunkten von älteren Werken z. B. die Gruppe der Tyrannenmörder: selbst in der Marmorkopie ist die Chlamys des Aristogeiton nicht in plastisch gerundeten Massen modelliert, sondern wie ein wirkliches leichtes Gewand über den linken Arm gehängt. Auf der Stufe vorgeschrittenster Entwickelung zeigt sich höchstes Raffinement an der uns ebenfalls nur als Marmorkopie erhaltenen kapitolinischen Flora (Bruckmann, Denkmäler Nr. 227): wie ein wirklicher Kleiderstoff legt sich das Obergewand über das Unterkleid: in Marmor scheinbar trocken und hart; erst wenn man es sich zurückübersetzt in den Metall- oder noch richtiger in den Metallblechstil, schmiegt es sich an die Gestalt und entwickelt sich zum höchsten Reichtum und zur Feinheit bis ins einzelnste. — So sind auch die Gewandpartien auf der Schulter des Diomedes Muster des Sphyrelatonstils, und wenn Flasch bemerkt, sie sei „noch frei von höheren malerischen Effekten, wie sie eine jüngere Zeit durch Wickelungen, Abstufungen der Massen, Gegensätze und dgl. erstrebte, von naturalistischen Details und Zufälligkeiten", so ist das gewiß richtig bei einer Vergleichung mit Arbeiten, wie der ebenerwähnten Flora; dennoch aber empfinden wir leicht, wie die Grenzen des reinen Idealstils bereits überschritten sind und der Hinblick auf die Wirklichkeit vielfach maßgebend geworden ist: es herrscht nicht der reine Zufall, aber auch nicht die bloße innerliche Notwendigkeit, wohl aber eine wohlgeordnete und geregelte Freiheit.

„Um den noch deutlich quadratischen Schädel legen sich die Haare,

wenn im einzelnen auch recht natürlich gelockt, so doch nur als eine dem Schädel ganz untergeordnete, noch keine selbständige Geltung beanspruchende Masse"; gewiß richtig, wenn wir einen praxitelischen Hermes oder einen Apoxyomenos des Lysipp im Auge haben. Denken wir dagegen an den Diskobol des Myron oder an den Jünglingskopf polykletischen Charakters, Nr. 302 der Glyptothek [Furtwängler Nr. 457. Brunn-Bruckmann Taf. 8], so müssen wir wiederum hinzufügen, daß das Haar des Diomedes in seiner Behandlung sich der jüngeren Zeit um einen nicht kleinen Schritt angenähert hat.

Blicken wir jetzt auf unsere verschiedenen Beobachtungen zurück, so weisen uns dieselben alle nach einem und demselben Punkt hin, nämlich darauf, daß die Kunst der Statue des Diomedes sich nicht einer der beiden Hauptperioden, sagen wir kurz, weder der des Perikles, noch der Philipps und Alexanders, einfach einordnen läßt, sondern daß sie eine Mittelstellung zwischen beiden einnimmt. Im besonderen aber läßt sich ihr Charakter dahin bestimmen, daß sie in formaler Beziehung noch an den Grundlagen der älteren Schulen festhält, daß aber nach der geistigen Seite sich die Spuren einer neuen Zeit überall fühlbar machen, diese selbst jedoch noch nicht mit voller Entschiedenheit zum Durchbruch kommt.

Analogen Erscheinungen begegnen wir bei einem anderen Werke, welches gleichfalls an der Schwelle einer neuen Zeit steht: die Eirene des Kephisodot weist in den Körperverhältnissen, in dem System der Gewandung entschieden nach rückwärts. Während aber bei ihr die neue Zeit sich in einer ganz veränderten Auffassung des Gefühlslebens als ein überwiegend weibliches Element Geltung verschafft, begegnen wir bei Diomedes einer Steigerung der männlichen Energie, die sich äußert einesteils materiell in der Breite und Vollsaftigkeit der körperlichen Formen, andererseits in dem Ausdruck körperlicher Kraft, der denselben innewohnt, der aber von rein geistiger Idealität unvermerkt ablenkt nach der Seite der Wirklichkeit und namentlich durch die Lebendigkeit des Blickes auf eine entschieden realistische und pathetische Auffassung in der Kunst vorbereitet.

Wenn so die einzelnen Erscheinungen sich in den Zusammenhang der Kunstgeschichte einzuordnen anfangen, so dürfen wir wohl voraussetzen, daß sich dieselben nicht als rein zufällige und ganz vereinzelt nur in einem einzigen Werke finden werden; wir müssen erwarten, ihnen anderwärts wieder zu begegnen. So ist denn schon von Flasch auf die nahe Verwandtschaft zwischen dem Diomedes und der vatikanischen Statue des sogenannten Alkibiades hingewiesen worden. Ich kann mich damit um so mehr einverstanden erklären, als ich eigentlich ihm darin vorangegangen bin: in den Bruckmannschen „Denkmälern" habe ich die beiden Statuen als Nr. 128 und 129 nebeneinander publiziert als „Werke einer von der allgemeinen abweichenden Richtung". Die Behandlung des Haares und die Auffassung der Körperformen und Modellierung stimmen untereinander vollständig überein, und in dem Ausdruck innerer Energie und Tatkräftigkeit unterscheiden sie sich nur insofern, als diese Eigenschaften beim Diomedes in dem gewählten Moment bewußt zurückgehalten, ja zurückgedrängt erscheinen, bei dem Alkibiades dagegen nach außen in lebendiger Handlung hervortreten.

Halten wir weitere Umschau, so dürfen wir unseren Blick wohl auf die Hermen der ludovisischen Sammlung richten (Mon. d. Inst. X 56—57)

[Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 329, 330.] Zwar sind sie im allgemeinen als echt griechische Arbeiten anerkannt; aber nach ihrer besonderen Eigentümlichkeit sind sie bisher noch nicht in bekannte kunstgeschichtliche Gruppierungen auch nur mit annähernder Bestimmtheit eingeordnet worden. In die Augen springend ist die Übereinstimmung in der Behandlung des Haares an der Herme des Theseus (57, 2) [329, 1] und, wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, auch an der des Herakles (56, 1) [329, 3]; nahe verwandt ist auch die gesamte Schädelbildung An den Körpern begegnen wir der gleichen Vollsaftigkeit des Fleisches, der Straffheit der Muskulatur, der Flächenhaftigkeit und Kantigkeit in ihrer Zeichnung und Modellierung. In der Gewandung der Athene (56, 3) [330, 2] vermochte sich der Künstler wohl am wenigsten von dem Einflusse der kanonischen Vorbilder eines Phidias frei zu erhalten. An der Herme des „Dionysos" (56, 2) [330, 1] überrascht in den senkrechten Falten des Untergewandes, namentlich an der linken Seite die Schneidigkeit des Meißels, die nur in den Giebelskulpturen des Parthenon ihresgleichen hat. Sonst bot sich gerade an dieser Herme dem Künstler eine ganz neue Aufgabe, nämlich den Übergang von der organischen Form des Körpers in den unbelebten Hermenschaft auch unter der Gewandung zur Anschauung zu bringen: eine Aufgabe, der er halb realistisch durch eine auf feinster Beobachtung der Wirklichkeit beruhende Durchbildung gerecht zu werden verstanden hat. Freier bewegte er sich bei dem leichten Mantel des Hermes (56, 4) [330, 3]; namentlich an den um den linken Arm geschlungenen Partien zeigt sich der Gegensatz gegen die idealisierende Stilisierung der früheren Zeit. Aber man werfe nur einen Blick auf die Chlamys des praxitelischen Hermes, um sich zu überzeugen, wie sehr sich der Künstler von den in dieser hervortretenden naturalistischen Tendenzen noch frei gehalten hat: die ganze schneidige Art der Durchführung erinnert an die Frische und Schärfe in der Behandlung der Muskulatur und der Gliederung des Körpers. Aber auch die ganze geistige Auffassung steht in voller Übereinstimmung mit dem formalen Charakter. Über die durch den Hermenschaft gegebene tektonische Gebundenheit hat sich der Künstler mit frischem, freiem und kräftigem Geiste erhoben. Der ruhige, in sich gesetzte Charakter des älteren, aber noch vollkräftigen Mannes im Herakles steht im schönsten Gegensatze zu der jugendlich lebhaften Heldenhaftigkeit des Theseus. Der ruhigen, man möchte sagen, behaglich beobachtenden Haltung des Hermes steht die auf das Höchste gespannte Aktion des „Diskobols" (57, 1) [329, 2] gegenüber. Trotz der vielfachen Verstümmelungen begegnen wir überall den Spuren individualisierender Charakterisierung, eines Lebens, das von innen nach außen drängt. Es ist nicht mehr der reine Idealismus, aber auch durchaus noch nicht ein voller Realismus: alles weist vielmehr auf die Richtung, der auch der Diomedes und der Alkibiades entsprossen sind.

Noch eines Werkes möchte ich in diesem Zusammenhange gedenken: des Herakles, welcher den kleinen Telephos auf der Löwenhaut im Arme trägt, in einer Statue des Museo Chiaramonti.*) Die Komposition erinnert an die Eirenegruppe; man darf wohl sagen, sie hat dieselbe zur Voraus-

*) [Amelung, Die Skulpturen des Vatikan I Taf. 79, Nr. 636; Helbig, Führer I², Nr. 115.]

setzung. Aber das Thema der Kindespflege ist von dem weiblichen Geschlecht auf das männliche übertragen und demgemäß im inneren Empfinden umgestaltet. Geben wir ihm statt des Telephos ein Füllhorn in den Arm, und wir haben nahezu den Herakles der ludovisischen Herme. Der energischere, etwas stärker zur Seite gewendete Blick nähert ihn wieder dem Diomedes, der allerdings in dem Grundmotiv der Komposition fester zusammengeschlossen erscheint. Im einzelnen der Ausführung läßt sich freilich eine Verwandtschaft weniger nachweisen, und es würde daher zu gewagt sein, beide Werke auf den gleichen Künstler zurückführen zu wollen; aber eine Verwandtschaft und ziemliche Gleichzeitigkeit der Erfindung wird sich nicht in Abrede stellen lassen.

Haben wir es aber wirklich mit einer Gruppe von Arbeiten zu tun, die sich durch eine besondere Eigenart aus den uns bekannteren Massen aussondert, so läßt sich die Frage nicht umgehen, ob sich dieselbe nicht auf einen einheitlichen Ausgangspunkt, auf die ausgesprochene Individualität eines bestimmten Künstlers zurückführen läßt. Unsere bisherigen Erörterungen haben bereits gelehrt, daß die eigentlich führenden Häupter der zweiten Kunstblüte, also Skopas, Praxiteles, Lysipp und ihre nächste Umgebung hier nicht wohl in Betracht kommen können. Über die ihnen an Bedeutung am nächsten stehenden Künstler sind aber unsere Überlieferungen so dürftig und lückenhaft, daß eine persönliche Charakteristik von ihnen zu entwerfen nicht einmal hat versucht werden können. Nur bei einem, bei Kephisodot, dem Erfinder der Eirene (und im engen Anschluß an ihn etwa noch bei Damophon von Messene) ist es gelungen, durch Kombination verschiedener Tatsachen ihm nach und nach einen bestimmten Platz als Repräsentanten des Überganges zur Kunst des Praxiteles anzuweisen. Kennen wir aber einen Künstler von etwa analogem Werte, den wir hier, gleichfalls als Vertreter eines Überganges, wenn auch in einer verschiedenen Richtung in Anspruch nehmen dürften?

In unseren schriftlichen Quellen treten unter der Masse untergeordneter Künstler zwei Namen hervor, die hier etwa in Betracht kommen könnten. Der eine ist der Maler und Bildhauer Euphranor vom Isthmos. Wenn er gesagt haben soll, der von Parrhasios gemalte Theseus sei mit Rosen genährt, sein eigener aber mit Fleisch, so scheint dadurch allerdings auf eine realistische Tendenz hingedeutet zu werden, die sich mit der materiellen Kräftigkeit und Energie in den Arbeiten der Diomedes-Gruppe einigermaßen vergleichen ließe. Als besonders charakteristisch werden aber ferner hervorgehoben: ein Gemälde, welches den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus darstellt, und eine Statue des Paris, in der die widersprechendsten Eigenschaften des Liebhabers der Helena und zugleich die des Mörders des Achilleus zum Ausdruck gelangten: zwei Werke, in denen wir nicht umhin können, eine starke Betonung des psychologischen Elementes vorauszusetzen, welches den Skulpturen der obigen Gruppe durchaus fremd ist. Auch tragen die letzteren einen hervorragend plastischen Charakter und es fehlt ihnen jede Tendenz zu malerischer Auffassung, die wir doch bei einem Künstler erwarten dürften, der wie Euphranor gleich ausgezeichnet als Maler wie als Bildhauer war. Von Euphranor werden wir also wohl absehen dürfen.

Anders liegen die Verhältnisse bei Silanion aus Athen. Plinius (34, 82) setzt ihn in die 113. Olympiade [um 325 v. Chr.]. Doch bemerkte

ich bereits in der Künstlergeschichte I 394, daß er schon früher tätig sein mochte. Eingehender handelt über diesen Punkt Michaelis in einem Aufsatze „zur Zeitbestimmung Silanions“ (in der „Festgabe an Ernst Curtius“). Er weist darauf hin, wie der Zeitansatz des Plinius zunächst darauf beruht, daß er ihn am Ende einer mit Lysipp als Zeitgenossen Alexanders beginnenden Reihe aufzählt, mit dem er sich als dessen älterer Zeitgenosse immerhin noch berührt haben mag. Dazu aber liefert er durch chronologische Untersuchungen über einige seiner Werke den zwar nicht überall zwingenden, aber doch hoher Wahrscheinlichkeit nicht entbehrenden Beweis, daß die Tätigkeit des Silanion sich weit mehr um die Zeit der 103., als der 113. Olympiade (also etwa 370, nicht 325 v. Chr.) bewegt haben müsse. Mit diesem Zeitansatze steht der künstlerische Charakter der erhaltenen Denkmälergruppe im besten Einklange. Es erklärt sich dadurch einfach, daß sich in ihr ein Einfluß der Schulen des Praxiteles und Lysipp noch nicht zeigt, ja sich nicht zeigen kann, weil diese selbst eben erst in der Entwicklung begriffen waren; aber auch noch aus einem anderen Grunde: Plinius berichtet nämlich, daß Silanion ohne Lehrer berühmt wurde. Man ist zwar in neuerer Zeit vielfach geneigt, derartige Nachrichten als wertlos, wenn nicht gar als bewußte Erfindungen einfach beiseite zu legen, um Platz für eigene Phantasien zu gewinnen. Hier dagegen findet die Angabe des Plinius ihre beste Bestätigung darin, daß die betreffenden Arbeiten von dem Einflusse der herrschenden Richtungen frei sind und einen besonders gearteten Geist verraten. Aber zeigt sich nicht gerade in der besonderen Art dieses Geistes eine gewisse Neigung zu theoretisierender, systematisierender Auffassung und Durchbildung? Wohl mag nicht selten bei Autodidakten gerade das Gegenteil, eine der strengen Zucht abgeneigte Laxheit, ein Schwanken, das an Dilettantentum streift, sich geltend machen. Aber ebenso oft wird der Autodidakt, aus einem gewissen Trotze und um dem Vorwurfe der Schullosigkeit zu entgehen, einen besonderen Nachdruck selbst bis zur Einseitigkeit auf die Erwerbung theoretischen Wissens legen und dasselbe gewissermaßen dogmatisch zu einem System zu verarbeiten streben. Und in der Tat hebt Plinius ausdrücklich als bemerkenswert hervor, daß Silanion, obwohl selbst ohne Lehrer, doch einen Schüler, den Zeuxiades, hinterließ. Vitruv aber (VII praef. 12) führt ihn unter den Schriftstellern über die praecepta symmetriarum an, wenn auch unter den minder berühmten; was sich aus einer gewissen Einseitigkeit seines Standpunktes und seiner Stellung in einer Übergangsperiode erklären mag.

Um für seine Ckarakteristik als Künstler eine breitere Grundlage zu gewinnen, werden wir aber nicht vernachlässigen dürfen, was sich aus den Nachrichten über seine Werke noch weiter gewinnen läßt. Schon in negativer Beziehung muß hier hervorgehoben werden, daß kein einziges Götterbild von ihm erwähnt wird. Die reine Idealität, das freie Schaffen aus einer einheitlichen geistigen Idee scheint also seiner künstlerischen Eigentümlichkeit wenig oder nicht entsprochen zu haben. Dagegen hören wir von Statuen aus dem Kreise der Heroen, eines Achilleus und Theseus, allerdings ohne etwas Näheres über ihre Charakteristik zu erfahren; aber ihre bloße Erwähnung genügt, um die Behauptung von Flasch abzuweisen, daß „eine statuarische Darstellung des Diomedes für die Zeit, welcher das Original angehört, problematisch“ sei. Bis zu welcher Eigenart der Auf-

fassung Silanion auf diesem neuen Gebiete vorschritt, lehrt schon der Gegenstand eines seiner Werke, das Bild seiner sterbenden Iokaste. Auf das wirkliche Leben weisen sodann, außer einem Aufseher in der Palästra, einige olympische Siegerstatuen von Faustkämpfern hin: eines Eleers und zweier messenischer Knaben, die auch insofern Beachtung verdienen, als die athenischen Künstler an der Konkurrenz in Olympia sich verhältnismäßig wenig beteiligten. Bedeutender tritt er hervor als eigentlicher Porträtbildner, und auf diese Seite seiner Tätigkeit hier näher einzugehen erscheint um so mehr geboten, als sie für Fr. Winter der Anlaß geworden ist, die kunsthistorische Stellung des Silanion zuerst einmal schärfer ins Auge zu fassen und seine Persönlichkeit in den Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Entwicklung bestimmter einzuordnen. Er geht davon aus, einerseits, daß wir aus dem Altertum Bildnisse der Sappho und des Platon besitzen, andererseits, daß in unseren schriftlichen Quellen Darstellungen der einen wie der andern Persönlichkeit als Werke des Silanion angeführt werden. „Aus der stilistischen Untersuchung gewinnen wir das Resultat, daß die Vorbilder der beiden Porträts nicht nur gleicher Zeit und der gleichen Kunstrichtung, sondern, soweit das überhaupt bei zwei so ungleichartigen Werken, wie dem Bildnis eines alternden Mannes und einem jugendlichen weiblichen Kopfe mit Wahrscheinlichkeit zu erschließen ist, demselben Künstler angehören. Diese Wahrscheinlichkeit wird aber durch den äußeren Umstand zur Gewißheit erhoben, daß die einzigen Sappho- und Platonstatuen aus berühmter Werkstatt, von denen die antike Überlieferung berichtet und welche folgerichtig auch Anspruch haben, als die Originale der erhaltenen Nachbildungen zu gelten, von ein und demselben attischen Künstler des vierten Jahrhunderts, Silanion, stammten.“ Ist diese Annahme auch nicht unumstößlich sicher, so läßt sich ihr doch ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Nur wollen wir zunächst nicht vergessen, daß gerade nach der kunstgeschichtlichen Seite die griechische Ikonographie noch wenig bearbeitet ist, und daß wir noch keineswegs im Besitze eines Wissens über dieselbe sind, welches allgemein anerkannt überall als eine feste und sichere Grundlage für weitere Studien betrachtet werden könnte. Die Schwierigkeiten steigern sich noch weiter auf diesem Gebiete durch den Umstand, daß wir es fast nirgends mit originalen Arbeiten zu tun haben, Kopien aber nicht nur an sich geringer an Wert als Originale zu sein pflegen, sondern daß gerade Porträts vielfach aus verschiedenen Gründen im Laufe der Zeit mehr oder minder wesentlichen Umbildungen unterworfen worden sind. Auch in der Beurteilung macht sich daher die Subjektivität des Betrachters oft mehr geltend, als auf andern Gebieten, und hieraus möchte ich mir auch erklären, daß mich manche Darlegungen und Behauptungen Winters zu bestimmtem Widerspruch herausfordern, während andere meinen eigenen Auffassungen ebenso bestimmt entgegenkommen, wenn ich auch bekenne, manchen seiner Ausführungen im einzelnen noch nicht vollständig folgen zu können. Es scheint mir daher am angemessensten, in den folgenden Darlegungen zunächst meinen eigenen Weg zu gehen in der Hoffnung, daß es mir gerade dadurch am besten gelingen wird, über die wesentlichsten Punkte und das eigentliche Ziel unserer Erörterungen zu gegenseitiger Verständigung zu gelangen.

Ich beginne damit, auf die Gesamtentwicklung der Porträtkunst in flüchtigen Zügen hinzuweisen. Nachdem durch die archaische Kunst die

Mittel zur Darstellung geistigen Ausdruckes gewonnen waren, strebte die gesamte ideale Richtung der Kunst dahin, auch im Porträt das geistige Bild der Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen, das Ingenium, die angeborene geistige Anlage, die nicht in veränderlichen und wechselnden, sondern nur in den festen und unveränderlichen Formen der Knochen, hier also des Schädelbaues, ihren Sitz haben kann. Die den Schädel umkleidenden fleischigen Teile werden nach Möglichkeit untergeordnet, gewinnen aber allmählich immer mehr an Bedeutung. An die Stelle des idealen, geistigen tritt das Charakterbild. Allerdings noch immer auf der Grundlage des Schädelbaues wird besonders die Entwicklung der Muskulatur betont, die Durchbildung der Falten, wie sie nicht etwa bloß durch die physische, sondern durch die geistige Tätigkeit herausgebildet, herausgearbeitet werden: Formen, welche zeigen, was der Mensch aus sich gemacht, wie er sich zum Charakter gebildet hat. Noch ein Schritt weiter und die Außenseite, die Oberfläche, die Haut gewinnt das Übergewicht, auch sie noch in voller natürlicher Lebendigkeit, aber doch als naturalistische Wahrheit: wir erkennen, was die Natur in ihren oft zufälligen Wandlungen aus dem Menschen gemacht hat.

Als mustergültigen Typus dieser dritten Stufe möchte ich den schönen, wohl noch dem zweiten Jahrhundert v. Chr. angehörigen Römerkopf Nr. 172 unserer Glyptothek*) bezeichnen; für die zweite ist wohl kaum ein Kopf charakteristischer als der des Demosthenes [Bernoulli, Griech. Ikonographie II, Taf. 11. 12; Arndt Taf. 136 fg.]. Für die erste gilt mir als Muster der, wenn auch nicht völlig sichere, doch höchst wahrscheinliche Aischylos des Kapitols [Bernoulli I S. 103, Abb. 20; Arndt Taf. 111], allerdings im Gegensatz zu Winter (S. 162). Denn von einer detaillierten Modellierung der Stirn, von einer Ausführung, die gegenüber der mächtigen, in kraftvollen Zügen geführten Behandlung des albanischen Sokrates kleinlich erscheine, kann ich an diesem Kopfe durchaus nichts finden. Beim Sokrates liegen die Stirnmuskeln wie ein für sich bestehendes Formensystem, allerdings in schärfster Charakteristik, über die Stirn ausgebreitet. Aischylos ist ganz Schädel, alle übrigen Formen sind nur in knappster Weise mehr angedeutet, als durchgebildet; selbst die nach der Mitte sich herabsenkende Stirnhaut ist gewissermaßen nur eine Verlängerung des Stirnknochens. — Neben dem Aischylos möchte ich als nahe verwandt noch den Hippokrates Albani [Bernoulli I S. 171, Abb. 33] nennen, und unter etwas veränderten Gesichtspunkten die vatikanische Herme des Perikles [Bernoulli I Taf. 11, Arndt Taf. 411 fg.].

Die Gruppe von Bildnissen, welche Winter in Anlehnung an die der Sappho und des Platon der Kunstweise des Silanion zuweist, findet ihre Stellung in der Übergangszeit von der ersten zur zweiten Stufe. In dem vatikanischen, früher fälschlich als Zenon bezeichneten Platon [B. II Taf. 5], von dem wir hier zunächst auszugehen haben, ist der reine Idealstil, welcher die allgemeine geistige Organisation in möglichster Vereinfachung der Formen zur Anschauung zu bringen bestrebt ist, schon stark zurückgedrängt. Der Künstler geht offenbar aus von dem Bilde der Persönlichkeit, wie es

*) [Furtwängler, Glyptothek Nr. 309. Abg. Arndt, Griech. und röm Porträts Taf. 25. 26. Wolters, Arch. Zeitung 1884 Taf. 12.]

uns in der Wirklichkeit entgegentritt. Er ordnet nicht die Formen einer Idee, einer allgemeinen Vorstellung vom Ganzen unter, sondern er strebt das einzelne zu erfassen, um daraus ein dem Leben entsprechendes Gesamtbild herzustellen. Die Grundlage bildet dabei eine gewisse Breite der Anlage, welche nicht durch tiefgehende Modellierung wieder abgeschwächt oder aufgehoben werden soll: vielmehr werden die einzelnen Züge mehr in der Weise einer Zeichnung mit scharfem Schnitt umrissen, als in plastischer Rundung hervorgehoben.

Ich gehe hier nicht auf die Porträts des Thukydides, des Sophokles u. a. ein, welche Winter im Anschluß an das des Platon auf Originale oder wenigstens auf Umgestaltungen von der Hand des Silanion zurückführen will. Ich kann dabei gern zugeben, daß Winter hier im einzelnen, ja selbst in der Hauptsache das Richtige getroffen haben mag. Aber nach Lage der Dinge konnten bisher objektive Beweise für die Richtigkeit seiner Aufstellungen nicht beigebracht werden. Eine Übereinstimmung subjektiver Überzeugungen aber verlangt ein längeres Einleben in gewisse Vorstellungskreise und läßt sich daher meist nur auf dem Wege schrittweiser Annäherung erreichen. So mag denn hier wegen bestimmter Analogien mit dem Bilde des Platon nur das des Epimenides in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen werden [B. I T. 6]. Freilich muß ich hier zunächst entschieden Widerspruch erheben, wenn Winter (S. 164) bemerkt: „Die Deutung dieses Kopfes auf Homer ist so selbstverständlich, daß sie keiner Erörterung bedarf.“ Daß ein Künstler in „naiver Unbefangenheit“ Erblindung durch im Schlafe geschlossene Augen darzustellen beabsichtigt haben sollte, ließe sich allenfalls in der Kindheit, gewiß aber nicht auf der Höhe der entwickelten Kunst begreifen, welche hier vielmehr das schwierige Problem einer Schilderung des Geisteslebens selbst während des Schlafes meisterhaft gelöst hat. Ich begnüge mich auf die Bemerkungen von Emil Braun (Ruinen und Museen Roms S. 397 ff.) zu verweisen, der hier mit feinem Empfinden in das Verständnis eingedrungen ist, namentlich wenn er darauf hinweist, wie hier durch den Schlaf „das Schauen eines philosophischen Geistes“ als Gegenbild „der Objektivität des Dichters“ in der Blindheit des Homer seinen tiefsinnigen Ausdruck gefunden hat. Wenn aber beide, der Weise wie der Dichter, frei aus der Phantasie der Künstler erschaffene Bildnisse sind, so ist es dabei lehrreich, weiter zu beobachten, wie bei der nahen Verwandtschaft der geistigen Aufgabe in der formal-künstlerischen Lösung derselben die Verschiedenheit der Zeit ihren Einfluß geltend macht. Homer ist eine Erfindung der frühalexandrinischen Zeit; in der Schärfe der Charakteristik steht er künstlerisch so ziemlich auf gleicher Linie mit dem Bilde des Demosthenes. Epimenides aber, Winters angeblicher Homer, „sieht nicht viel anders aus als Platon mit zugedrückten Augen“ (S. 166).

Nicht ganz leicht ist es, gewisse künstlerische Eigentümlichkeiten, die wir als charakteristisch an männlichen Köpfen erkannten, auch an weiblichen, wie denen der Sappho, wiederzufinden. Um hier einen bestimmten Maßstab zu gewinnen, dürfte es sich empfehlen, unsern Blick nicht wie bei Epimenides vorwärts auf den Kunstcharakter des Homerkopfes, sondern nach rückwärts zu lenken auf ein Bildnis, das sich bei den meisten keiner besonders hohen Wertschätzung erfreut, das aber bei einem stillen Versenken in wiederholte ruhige Betrachtung eine immer steigende Anziehungskraft auf

mich ausgeübt hat, nämlich das Hermenbild der Aspasia im Vatikan.*) Auf den Reiz jugendlicher, körperlicher oder sinnlicher Schönheit hat der Künstler verzichtet. Er faßt seine Aufgabe durchaus von der geistigen Seite, und diese Auffassung macht sich um so mehr geltend, je weniger sie formell und nach außen hervortritt. Das ganze geistige Wesen erscheint in das Innere zurückgedrängt und wie verschlossen in den einfachsten Formen. Im Gegensatz dazu macht sich in dem Kopfe der Sappho das Körperliche schon in der Kräftigkeit der gesamten Anlage stärker fühlbar, während das Streben nach „unmittelbarer Lebenswahrheit" zwar noch nicht auf eigentliche Charakterbildung, aber doch auf eine schärfere Betonung der Individualität hinleitete.

Unter den Porträtdarstellungen des Silanion bleibt endlich noch eine übrig, welche eine besondere Betrachtung erheischt, obwohl wir nur durch eine schriftliche Nachricht von ihr Kunde erhalten haben: die Statue des Bildhauers Apollodor. Plinius (34, 81) berichtet über dieselbe: Appollodor habe sich vor allen Künstlern durch eine übertriebene Sorgfalt und durch eine mißgünstige Beurteilung seiner eigenen Werke hervorgetan, so daß er sogar häufig fertige Arbeiten vernichtet habe, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nicht zu genügen vermochte, aus welchem Grunde ihm der Beiname des Tollen (insanum) gegeben worden sei. Diesen Charakter aber habe Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht einen Menschen aus Erz, sondern ein Bild der Zornmütigkeit dargestellt. In meiner Künstlergeschichte (I 396) glaubte ich aus diesem Berichte folgern zu dürfen, daß das besondere Verdienst dieses Werkes auf dem scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit beruhen müßte und daß daher die Auffassung dieses Werkes als eine durchaus pathetische zu bezeichnen sei, allerdings schon damals mit der Beschränkung, daß es dabei immer ein Porträt bleiben mußte. Es wird sich aber dieses Urteil auf Grund der bisherigen Erörterungen wohl feiner umschreiben und schärfer begrenzen lassen.

Zu diesem Zwecke wenden wir uns nochmals zur Betrachtung des Diomedes, und zwar nach der Seite seines geistigen Wesens zurück. In einer klassischen Stelle des Philostratos (imagg. II 7), in welcher die Haupthelden der Griechen vor Troia mit kurzen aber schlagenden Worten charakterisiert werden, heißt es von Diomedes: *τὸν δὲ τοῦ Τυδέως ἡ ἐλευθερία γράφει.* Die Bedeutung dieser Eigenschaft tritt am klarsten hervor durch den Gegensatz der *ἀνελευθερία*, wie sie in den Charakteren des Theophrast (22) geschildert wird. Diese erscheint dort (ich weiß keinen passenderen Ausdruck) als eine Schäbigkeit im gesamten Auftreten und Handeln, wie sie eines freien oder, nach unseren Begriffen, eines anständigen Mannes nicht würdig ist. Das vollste Gegenbild zu einem solchen Charakter bietet der des Diomedes; und an der Statue offenbart sich derselbe vor allem in der Energie des Blickes: hier zeigt sich nichts von Unsicherheit oder Befangenheit, die etwa dem Blicke eines andern auszuweichen versuchte: fest hat er seinen Gegenstand erfaßt, und in der seitlichen Wendung des Kopfes spricht sich die Entschlossenheit eines Charakters aus, welcher die eigene Kraft sammelt und zusammenfaßt, um den Ansprüchen, die an seine Ehren-

*) [Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 157. Arndt, Taf. 419; Bernoulli I S. 113, Abb. 21.]

haftigkeit gestellt werden könnten, schnell und voll Genüge zu leisten. Die Augenbrauen sind scharf gezeichnet, aber noch nicht schmerzlich-pathetisch zusammengezogen, sondern nur so weit angespannt, um uns erkennen zu lassen, wie das innere Leben nach außen drängt, um dort zur Geltung zu gelangen. Noch steht die innere Tatkraft unter der Herrschaft eines bestimmten Willens, wenn es auch nur einer geringen Steigerung bedürfen würde, um ein wirkliches Pathos als ein Leiden oder eine Leidenschaft zu voller Geltung kommen zu lassen. Vgl. auch Philostr. iun. 1: *ὁ δὲ τοῦ Τυδέως ἔμφρων μὲν, ἕτοιμος δὲ τὴν γνώμην καὶ τὸ δραστήριον προτείνων.*

Die formale Verwandtschaft zwischen dem Diomedes und dem sogenannten Alkibiades erstreckt sich auch auf die geistige Auffassung: auch hier der gleiche energische Blick, das gleiche Heraustreten aus der geistigen Ruhe, das nur hier durch die Anforderungen einer bewegten Handlung noch näher motiviert erscheint. Ja, wenn wir uns in das geistige Empfinden versenken, welches diese beiden Werke beherrscht, so werden wir leicht inne werden, wie dieselben unter der Masse antiker Skulpturen eine eigenartige, ziemlich abgesonderte Stellung einnehmen. Mit welchem Ausdrucke aber sollen wir dieselbe bezeichnen und uns anschaulich machen? Die Ausdrücke wechseln; die Eigenschaften aber, zu deren Bezeichnung sie in einer bestimmten Zeit angewendet werden, kehren zuweilen in andern Zeiten und an andern Orten, wenn auch nicht in völliger Übereinstimmung, doch in verwandter oder analoger Auffassung wieder; und so dürfen solche Bezeichnungen als termini technici wohl vergleichsweise als Stützpunkte der Verdeutlichung herangezogen werden.

Vasari und andere Schriftsteller seiner Zeit gebrauchen mehrfach zur Bezeichnung eines besonderen künstlerischen Charakters den Ausdruck Terribilità. Robert Vischer, der in seinem Buche über Luca Signorelli ausführlich über die Bedeutung dieses Wortes handelt, bemerkt dabei (S. 200 ff.): „Terribile“ hat bei Vasari zweierlei Bedeutung. Bald heißt es einfach so viel als das deutsche „schrecklich“ oder in freierer Übersetzung „wilderhaben, gewaltig, großartig“: bald ist seltsamerweise das Gepräge der Lebenswahrheit damit gemeint, der täuschende Schein der Persönlichkeit, den der Künstler einer Gestalt, einer Büste, einem Porträt zu verleihen weiß. So legt Vasari einem Bildnisse als eine Eigenschaft bei: una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura; von einem andern sagt er: nel viso animo, forza, prontezza e terribilità; oder er spricht von der terribilità e grandezza eines Werkes, ja noch allgemeiner von der terribilità dell' arte oder dem terrore d'arte. Zu recht lebendiger Veranschaulichung des Begriffes mag nur an Verrocchios Reiterbild des Colleoni in Venedig erinnert werden. Eine deckende Übersetzung durch ein einzelnes Wort ist hier kaum möglich. Nur andeutend und annähernd ließe sich etwa von der „Leibhaftigkeit“, dem Packenden der Erscheinung reden, besonders wenn wir die Bedeutung durch eine bestimmte Beschränkung zu erläutern suchen. Die ideale Wahrheit, welche in der geistigen Erhabenheit der Schöpfungen eines Phidias, aber nicht weniger auch in der formalen Schönheit eines Polyklet herrscht, ist durchaus verschiedener Art. Sie erscheint dort wie durch einen leisen Schleier verhüllt und in dieser Zurückhaltung oder Verklärung auch in ihren Formen verallgemeinert: sie gibt von den Formen im einzelnen nur so viel, als für das geistige Bild

erfordert wird. Bei der „Leibhaftigkeit“ handelt es sich vielmehr um die Unmittelbarkeit des Heraustretens aus dem Zustande, sagen wir zunächst nur: der geistigen oder künstlerischen Ruhe; und im engsten Zusammenhange damit steht das Fixierende des Blickes, die feste Richtung des Auges, die seitliche Wendung des Kopfes. Wir mögen uns dabei an die von abstrakter Ruhe abweichende Kopfhaltung der ludovisischen Hermen erinnern oder auch an den Herakles mit dem kleinen Telephos. Lehrreich dürfte hier auch die Vergleichung einer nackten Kriegerstatue der Villa Albani (Nr. 604) [Helbig, Führer durch Rom² II Nr. 875; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen IV Nr. 1099—1101] sein. Flasch (Bull. 1873 p. 10) bezeichnet die Gestalt geradezu als einen Doryphoros. Der Kopf ist antik, sollte er aber, wie zuversichtlich behauptet wird, auch nicht ursprünglich zugehörig sein, so lehrt doch die moderne Zusammensetzung durch den Augenschein, wie gerade durch diese Wendung des Kopfes nach außen und etwas nach oben das Wesen der ganzen Persönlichkeit verändert erscheint, wie der Ausdruck der Ruhe in den Charakter der Leibhaftigkeit, der Terribilità übergeleitet wird. So ungefähr möchten wir uns einen Achilleus des Silanion vorstellen. Und ist nicht auch der Diomedes, nach Flasch in seinem Körper ebenfalls ein Doryphoros, erst durch die Wendung zu einem „leibhaftigen“ Diomedes geworden?

Nach dieser längeren Abschweifung kehren wir wieder zum Bilde des Apollodor zurück, in dem Silanion nicht hominem ex aere fecit, sed iracundiam. Das Lob ist offenbar ein epigrammatisches; aber die Spitze wird jetzt ohne weiteres verständlich; sie beruht offenbar in dem fast erschreckenden Ausdrucke der Terribilità, der Leibhaftigkeit der Erscheinung, in welcher der außergewöhnliche Charakter der Persönlichkeit dem Beschauer im Bilde entgegentrat. Wollen wir uns aber von dem Eindrucke eines solchen Werkes wenigstens annähernd eine Vorstellung machen, so besitzen wir dazu ein Mittel in der Vergleichung des Bildes einer andern Persönlichkeit aus dem Altertum. Ungefähr Zeitgenosse des Apollodor und in manchen Sonderbarkeiten des Charakters ihm nicht unähnlich war Antisthenes, der Stifter der Kyniker, von dem uns ein durch Inschrift beglaubigtes Bildnis in einer vatikanischen Herme (PCl. VI 3; Visconti Icon. gr. I 22, 1—2) [Bernoulli II T. 2; Arndt I 441] erhalten ist: ein Charakterbild von seltener Lebendigkeit. In ihm haben wir nicht geradezu die personifizierte iracundia; wohl aber können wir sprechen von einer Personifikation, einer Verkörperung der kynischen Philosophie in ihrer Rücksichtslosigkeit, ihrer Verachtung des Irdischen und Vergänglichen, in ihrem einseitigen Unabhängigkeits-, Freiheits- und Tugendbegriff, und das in voller Leibhaftigkeit der Erscheinung. Durch welche künstlerischen Mittel ist aber diese Wirkung erreicht? In der Malerei folgt auf Polygnot, den Maler des Ethos, Parrhasios aus Ephesos, dessen Verdienst in der Weiterentwicklung seiner Kunst man in einer Vertiefung der psychologischen Auffassung hat erkennen wollen: nicht ganz mit Recht. Vielmehr leitete er dieselbe nur ein durch die Begründung der Physiognomik. Dieses Element aber ist es, welches auf dem Gebiete der Plastik uns entgegentritt im Bildnisse des Antisthenes: in dem ganzen Habitus der äußeren Erscheinung, in dem vernachlässigten Bart und Haar, in der Verdrossenheit des Mundes, in den Formen und der Zeichnung der Stirn, der Augenbrauen, in der Richtung des Blickes. Der

Künstler geht nicht mehr ausschließlich von einer allgemeinen geistigen Idee aus, sondern von dem physiognomischen Bilde, welches allerdings sich wieder zu geistiger Höhe erheben läßt, wobei wieder verschiedene Abstufungen sehr wohl möglich sind. Erinnern wir uns hier nochmals an das Bildnis des Platon, so werden wir unsere früheren Bemerkungen über dasselbe nur durch die zuletzt gewonnenen Anschauungen zu ergänzen brauchen, um die besondere Art dieser Porträtbildung in den allgemeinen Zusammenhang einzuordnen. Auch bei ihr bildet das Physiognomische die Grundlage; aber das Individuell-Porträtmäßige ist stärker betont und tritt uns, allerdings vielleicht nur infolge der geringen Ausführung der uns erhaltenen Wiederholungen, sogar in einer gewissen Nüchternheit entgegen. Bei Antisthenes macht sich von vornherein der ausgesprochene Charakter einer außergewöhnlichen Persönlichkeit weit entschiedener geltend, welche geradezu einladet, das einzelne nach der Seite des Typisch-Charakteristischen zu verallgemeinern.

Endlich noch ein Wort über Silanions sterbende Iokaste! An dem Gesicht derselben soll der Künstler dem Erz Silber beigemischt haben, *ὅπως ἐκλιπόντος ἀνθρώπου καὶ μαραινομένου λάβῃ περιφάνειαν ὁ χαλκός*. An eine eigentlich malerische Wirkung ist bei den engen Grenzen der Bronzetechnik doch schwerlich zu denken. Ebenso wenig liegt es nahe zu glauben, daß mit dem technischen Verfahren eine psychologische Vertiefung in der Darstellung des Todesschmerzes und des Sterbens bezweckt wurde. Legen wir dagegen den Nachdruck auf das Wort *περιφάνεια*, so werden wir wieder auf den Begriff der Terribilità dell' arte zurückgeführt, die zu betonen in diesem Werke um so näher gelegt war, als der Gegenstand selbst beim Beschauer das Gefühl eines gewissen Grauens und Entsetzens zu erregen geeignet erscheinen mußte. —

Aus der Betrachtung der Monumente, aus der Prüfung der schriftlichen Nachrichten und aus der Verbindung dieser beiden Quellen hat sich eine Reihe von Punkten ergeben, aus denen wir jetzt versuchen müssen, so weit als möglich, ein einheitliches Bild zu gestalten.

Die Zeit des Silanion ist durch die Erörterungen von Michaelis näher dahin bestimmt worden, daß die Anfänge seiner Tätigkeit etwa bis 370 v. Chr. hinaufgerückt werden dürfen. Die stilistische Betrachtung zunächst der Diomedesstatue ergab, daß dieselbe in formaler Beziehung von einem Einflusse der Kunst eines Praxiteles und Lysipp noch unberührt war. Wenn die Tätigkeit dieser Künstler kaum früher begann, als die des Silanion, so vermochte sich doch ihr Einfluß nicht sofort in so entschiedener Weise geltend zu machen, daß derselbe für Silanion notwendig hätte bestimmend sein müssen, um so weniger, als ausdrücklich berichtet wird, daß er ohne Lehrer berühmt geworden sei. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß er sich dem Einflusse der älteren ihn umgebenden Kunstübung habe entziehen können oder entziehen wollen. Damals herrschte noch der Einfluß des Polyklet, der in formaler Beziehung sich auch auf die attische Kunst erstreckte und in der Statue des Diomedes offen vor Augen liegt. Aber von den Formen unabhängig ist der dieselben erfüllende innere Geist, der sich gerade bei einem außerhalb des eigentlichen Schulzusammenhanges stehenden Künstler, ich will nicht sagen, in einer durchaus einseitigen, aber doch in einer eigenartigen, scharfen Betonung geltend machen mochte. Sehr ana-

loge Erscheinungen treten uns bei einem etwas älteren, aber mit Silanion sich noch berührenden Künstler, bei Kephisodot entgegen. In formaler Beziehung hängt seine Kunst noch eng mit der des Phidias, als ein Ausfluß derselben, zusammen. Aber in diese Formen tritt ein neuer Geist ein, eine durchaus neue Entwicklung nach der Seite des Empfindens, wenn dieselbe auch erst in den Werken seines Sohnes, des Praxiteles, zu vollem Durchbruch und zu allseitiger Entfaltung gelangt.

Dieses Empfinden dürfen wir wohl als ein überwiegend weibliches Element bezeichnen, und suchen wir nach einer Analogie auf dem Gebiete der Poesie, so dürfen wir etwa von einer stimmungsvollen Lyrik reden. Eine solche liegt der Kunst des Silanion fern, ja selbst die reine, man möchte sagen abstrakte Idealität, wie sie sich im Götterbilde verkörpert, ist in seiner Kunst nicht vertreten. Es überwiegt ein Zug männlicher Kräftigkeit: der Blick richtet sich auf die Wirklichkeit; die ältere geistige Ruhe und Stille steigert sich zu männlicher Energie, zum Heroentum, zur Charakterbildung in der Richtung, die wir annähernd uns durch den Begriff der Terribilità zu veranschaulichen versucht haben: annähernd; denn an sich liegt dieser nicht ganz so im Wesen der antiken Kunst, wie in dem der neueren. — So sehr sich aber in der Kunst des Silanion ein persönliches Element geltend gemacht haben wird, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß auch die scharfumrissenste Persönlichkeit sich nie ganz aus dem historischen Zusammenhange herauslösen und völlig isolieren lassen wird. Denken wir nur an Myron und seine vivida signa, so werden wir allerdings selbst bei seinem Diskobol kaum von Terribilità zu sprechen wagen: so sehr ist das Werk auf idealer Grundlage aufgebaut; nicht aber werden wir leugnen dürfen, daß in demselben gewisse Elemente oder Keime verborgen liegen, welche eine Entwicklung nach dieser Seite gestatteten, ja fast nötig machten. So finden wir in der Tat gegen die Zeit des Silanion einen Künstler Demetrios, der, wie es scheint, entschieden naturalistische Tendenzen verfolgte, welche vielleicht nur, weil verfrüht, ohne nachhaltigen Einfluß blieben. Auch der physiognomischen Studien des Parrhasios mag hier nochmals gedacht werden. Nach solchen Vorgängen mochte sich die Richtung des Silanion dem Gange der Entwicklung wohl einfügen, indem er die Lebendigkeit des Myron von dessen idealen Grundanschauungen loslöste und zur Terribilità überleitete, welche von dem unmittelbaren Bilde der leiblichen Erscheinung ausging und im Bildnisse die individuelle, porträtmäßige Charakteristik in den Vordergrund stellte — Wenn trotzdem die Kunst des Silanion keine direkte Weiterentwicklung erfuhr, so liegt der tiefere Grund dieser Erscheinung in dem idealen Grundcharakter, welcher die griechische Kunst auch in der Folge noch durchdrang und durchaus beherrschte. Das natürliche durch die Zeit gegebene Streben nach größerer Lebendigkeit und innerer Erregung schlägt andere Wege ein: es steigert sich einerseits von der Kunst des Skopas ausgehend zu eigentlichem Pathos, andererseits im Anschluss an Lysipp zu realistischer Charakterauffassung. Um aber zu einem Charakterbilde zu gelangen, wie es das des Demosthenes ist, welches uns den Mann zeigt, nicht nur wie er ist, sondern auch was und wie er es geworden ist, war eine Zwischenstufe nötig, welche überhaupt das Persönliche, Individuelle zum Ausgangspunkte nahm. Hier ist es, wo die Kunst des Silanion nicht etwa nur wie zufällig ihre Stelle findet,

sondern mit einer gewissen inneren Notwendigkeit ergänzend in die allgemeine Entwicklung eingreift.

Ich habe meine Arbeit als eine kunstgeschichtliche Studie bezeichnet, deren Schlußergebnis vielleicht im Widerspruch mit den einleitenden Betrachtungen zu stehen scheint. Ohne auf die Durchführung eines im voraus festgestellten Endzieles hinzuarbeiten, habe ich mich von den Dingen leiten lassen, wie sie sich mir während der Untersuchung gerade darboten, und manche meiner ersten Vorstellungen und Gedanken sind dadurch mehrfach verschoben oder in ein anderes Licht gerückt worden. Wenn dennoch die verschiedenen Betrachtungen schließlich zu einer gewissen einheitlichen Abrundung gelangt sind, so darf doch nicht vergessen werden, daß dieses Ziel zu einem nicht geringen Teile auf Grund hypothetischer Kombinationen erreicht worden ist, die vorläufig noch gewagt und künstlich, wenn auch hoffentlich nicht gekünstelt erscheinen mögen. Mancher einzelne Punkt mag hier in der Folge noch mannigfache Berichtigungen und Umgestaltungen erfahren müssen: ist indessen der rechte Weg in der Hauptsache nicht völlig verfehlt, so werden sich ebenso nachträglich mannigfache Bestätigungen der Grundanschauungen ergeben, die sich bei einer ersten, auf bestimmte engere Gesichtskreise gerichteten Untersuchung leicht der Aufmerksamkeit entziehen.

Studie über den Amazonenfries des Mausoleums. *)

(1882.)

Durch Plinius ist uns die Nachricht überliefert, daß an der bildnerischen Ausschmückung des Mausoleums vier Künstler beteiligt waren, und zwar in der Weise, daß ein jeder von ihnen die Arbeiten an einer der vier Seiten des Gebäudes übernommen hatte. Plinius schöpfte aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Reisewerke seines Zeitgenossen Licinius Mucianus, der, in naturwissenschaftlichen Dingen leichtgläubig und den Vorurteilen seiner Zeit unterworfen, in seinen geographischen und historischen Angaben als ein unverdächtiger Zeuge gelten darf. Wir haben also keinen Grund, die Nachricht des Plinius nach ihrem Wortlaute in Zweifel zu ziehen; vielmehr müssen wir in ihr eine Aufforderung erkennen, sie nach ihrem Inhalte an den erhaltenen Resten zu prüfen. Unter diesen können zunächst nicht allerlei vereinzelte Bruchstücke, sondern nur die umfangreicheren Teile eines Amazonenfrieses in Betracht kommen; denn da die erhaltenen Platten unter Zurechnung derer, die im Anschluß an sie nach bestimmten Spuren notwendig vorausgesetzt werden müssen, eine Ausdehnung haben, welche die Länge einer Seite des Gebäudes überschreitet, so werden wir auf die wohl allgemein anerkannte Voraussetzung geführt, daß die Amazonendarstellungen, ähnlich wie die Schlachtszenen in dem unteren Friese des Nereidenmonumentes von Xanthos, um das ganze Gebäude auf allen vier Seiten herumliefen. Sofern sich also, was freilich nicht von vornherein als ausgemacht

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. W., philos.-philol. Classe, 1882, II 1 S. 114—138.

betrachtet werden darf, Bruchstücke von jeder der vier Seiten erhalten haben sollten, so müßte sich gerade wegen der Gemeinsamkeit oder vielmehr Einheitlichkeit des Gesamtthemas der „Wettstreit der Hände", von dem Plinius spricht, an ihnen in bestimmter Weise nachweisen lassen. Der Versuch einer Scheidung ist somit in jedem Falle berechtigt.

Da von den erhaltenen Platten nur wenige innerhalb der Ruinen des Gebäudes, und auch diese nicht in ihrer ursprünglichen architektonischen Verbindung gefunden sind, so können Fundnotizen nicht zum Ausgangspunkte der Untersuchung genommen werden. Ebensowenig läßt sich mit Erörterungen über den Stil der einzelnen Künstler beginnen, da wir nicht einmal von den Eigentümlichkeiten des bedeutendsten unter ihnen, des Skopas, bis jetzt eine genügende Anschauung besitzen. Wir sind also zunächst ausschließlich auf die Bildwerke selbst angewiesen und auf das, was sie uns an äußeren Kennzeichen in der Bekleidung, der Bewaffnung, sowie an stilistischen Verschiedenheiten in der Auffassung und Ausführung darbieten.

Die bisherigen Publikationen, namentlich die der nicht in den Ruinen des Mausoleums selbst, sondern in den Kastellmauern von Budrun gefundenen Stücke (Mon. d. Inst. V 18—21) erwiesen sich für die folgenden Untersuchungen als ungenügend. Es wurden ihnen vielmehr die großen Photographien Caldesis (Colnaghi & Co., 13 Pall Mall, East London) zugrunde gelegt.*) Für manche feinere Züge mag sich allerdings eine Nachprüfung an den Originalen selbst als notwendig erweisen, auf welche für jetzt verzichtet werden mußte. Wenn indessen schon eine vorsichtige Analyse der Photographien eine Reihe sehr verständlicher Kriterien darbietet, so werden die auf diesem Wege gewonnenen Resultate eines bestimmten wissenschaftlichen Wertes nicht entbehren.

*) [Sämtliche erhaltenen Stücke der Friese sind in Zeichnungen veröffentlicht worden von Michaelis, Antike Denkmäler des Instituts II Taf. 16—18 S. 4—6. Bei Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II[4] Fig. 171 sind die von Brunn besprochenen Platten in Brunns Anordnung zusammengestellt; danach unsere Abb. 44, in der die Overbecksche Seriennummerierung beibehalten ist und nur die letzten drei Platten von Serie IV umgestellt sind. Gute Lichtdrucke bei Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 96—100.]

Übersicht der Abbildungen.

Unsere Abb. 44	Ant. Denkm. II Taf. 16—18 Platte	Mon. d. Inst. V Taf. 18—21 Platte	Brunn-Bruckmann Denkmäler
I 1—5	XV, XVI	VII, VIII	
6	III	IV	
7—8	I, II	IX X	
9—10	XVII	XI	
11	IV	III	
II 1—2	XIV	II	
3—5	XI, XII	XII XIII	
III 1—6	VIII—X		96, 97
7	V		
IV 1—2	VI	V	98
3—4	XVIII	Mon. d. Inst. V Tav. 1—3	99, 100
5	VII = Newton, Travels II 5		
6	71 = „ „ I p. 40		

Um das Schlußresultat voranzustellen, so scheinen sich allerdings vier Gruppen mit hinlänglicher Sicherheit so weit unterscheiden zu lassen, daß wir aus ihnen vier bestimmt untereinander verschiedene künstlerische Individualitäten kennen lernen.

Die erste Serie ist die ausgedehnteste: sie enthält die in den Monumenti mit III, IV, VII—XI [Abb. 44 I 1—5] bezeichneten sieben Platten, von denen nur VII und VIII, IX und X [Abb. 44 I 1—5, 7—8] sich unmittelbar aneinander schließen. Im äußeren der Darstellung finden wir hier die meiste Mannigfaltigkeit: Krieger, teils nackt, teils mit kurzem Chiton oder nur mit der leichten Chlanis*), nicht aber mit der Chlamys bekleidet; mit unbedecktem Haupte, mit Visier- oder mit visierlosem Helme, der aber überall den wehenden Busch hat; mit und ohne Schild und Wehrgehenk, mit Schwert oder Lanze, welche plastisch ausgedrückt sonst nicht wieder vorkommt; die Amazonen sämtlich im kurzen Chiton, der hier geschlossen, dort an der Seite offen, die rechte Brust bedeckt oder frei läßt, einfach gegürtet oder geschürzt, einmal eine Art Doppelchiton ist. Bei den drei Reiterinnen, von denen eine (XI) [Abb. 44 I 9] vielleicht auch eine Ärmeljacke trug, gesellt sich dazu die wehende Chlamys, bei manchen ihrer Genossinnen zu Fuß die Chlanis, die einmal als ein kurzer Schurz nach Art einer Schärpe um den Leib geschlungen ist. Zwei von ihnen tragen um die Hand oder den Vorderarm gewickelt ein leichtes Tierfell. Die asiatische Mütze, welche wiederum sämtliche Reiterinnen tragen, findet sich bei den Fußkämpferinnen nur einmal, und ebenso nur einmal ein Helm mit wehendem Busche, die Pelta zweimal unmittelbar nebeneinander. Die Füße sind teils mit Stiefeln bekleidet, teils nackt. Speer, Schwert, Streitaxt als Angriffswaffen sind teils wirklich dargestellt, teils notwendig vorauszusetzen. Daß Bogenschützinnen ganz fehlen, ist auffällig, kann jedoch zufällig sein.

In der Behandlung der Gewandung erinnert diese Serie mehrfach an die unruhige Art des Frieses von Phigalia. Namentlich an der (auf VII und VIII verteilten) Amazone in Vorderansicht [Abb. 44 I 3] flattern einzelne Teile ziemlich regellos, einheitlicher im Motiv bei der Amazone in der Mitte von XI [Abb. 44 I 10]; in einer der Bewegung der Gestalt so gut wie entgegengesetzten Richtung an dem Krieger VIII rechts [Abb. 44 I 5]. An Manier grenzt die öftere Wiederholung eines (außerdem nur noch einmal in der 4. Serie vorkommenden) Motives, nämlich den linken Arm oder die Hand mit einem Gewandstücke oder einem Felle zu umwickeln, eines Motives, das außerdem in seiner Ausführung zu einer weichen und rundlichen Behandlung der Linien Anlaß gab. Bei den Stellungen muß es auffallen, weniger daß einmal die behelmte Amazone in voller Vorderansicht auftritt, als daß mehrere Gestalten in der Rückenansicht dargestellt sind und die Köpfe derselben nur von hinten oder in sehr verlorenem Profil sichtbar werden. Damit noch nicht zufrieden verdeckte der Künstler außerdem die Gesichter einiger dieser Kämpfer durch die Schilde, die sich überhaupt durch Häufung dem

*) Die antiken Namen gewisser Kleidungsstücke lassen sich wohl so wenig wissenschaftlich feststellen, wie die Namen so mancher Vasenformen. Um aber dem praktischen Bedürfnisse einer bestimmten Terminologie Rechnung zu tragen, möchte ich mit Rücksicht auf den vorliegenden Fall vorschlagen, zum Unterschiede von der gewöhnlichen mantelartigen Chlamys das einfache, lange viereckige Stück Zeug, welches etwa dem modernen Plaid entspricht, als Chlanis zu bezeichnen.

Auge zu sehr aufdrängen und mehrfach durch ihre eiförmigen Verkürzungen wenig angenehme Linien bilden, die Körper zerschneiden oder verdecken, während andererseits die überwiegend nackten Gestalten der Krieger sich teils in zu stark und unvermittelt, teils in zu wenig gebrochenen, langgestreckten Linien darstellen und den Eindruck des Gespreizten machen. So wird nicht nur der harmonische Fluß, der Rhythmus der Linien vielfach getrübt, sondern das Ganze bekommt einen unruhigen, hier und da mehr malerischen als plastischen Charakter.

Die Oberfläche der Platten hat durchgängig stark gelitten, und es ist deshalb schwierig, aus einzelnen besser erhaltenen Stellen sich von dem Gesamtcharakter der Ausführung eine klare Vorstellung zu bilden. Erst durch eine Vergleichung mit den übrigen Serien tritt es uns bestimmter entgegen, wie mit Auffassung und Linienführung auch die übrige Durchbildung Hand in Hand geht. An den Gewändern sind allerdings in der Behandlung der Falten die leichteren und schwereren Stoffe unterschieden. Aber in der Anlage der Chlamys bei den drei Reiterinnen z. B. zeigt sich eine gewisse Einförmigkeit; an anderen Stellen haben besonders die von dem Körper sich loslösenden Partien etwas Gelockertes und Unruhiges; an den um die Arme gewickelten Gewandstücken erscheinen die Falten weich und rundlich. Überall begegnen wir mehr einer allgemeinen Gewandtheit und Routine, als einer in das einzelne eingehenden scharfen Charakteristik. Dasselbe scheint von dem Vortrage der Formen des Nackten, sowie der Pferdekörper zu gelten, soweit freilich bei dem Zustande des Marmors überhaupt ein Urteil gestattet ist.

Erscheinungen, wie sie hier hervorgehoben wurden, zeigen sich zuweilen, wo der Höhepunkt einer Entwickelung noch nicht erreicht, aber ebenso auch, wo derselbe bereits überstiegen war. Am Friese des Theseion z. B. beruht der Charakter einer gewissen Laxheit darauf, daß die Kunst noch der Reinigung und Abklärung bedurfte, welche ihr erst der Geist eines Phidias brachte; am Friese von Phigalia vermissen wir die volle Harmonie, weil die Strenge der Schule des Phidias bereits eine Lockerung erfahren hatte. Ohne hier auf einen Vergleich der älteren und der jüngeren attischen Schule einzugehen, dürfen wir doch wohl aussprechen, daß die bisher betrachteten Platten nach ihrem Gesamteindruck eher einen Vergleich mit dem Friese von Phigalia als mit dem des Theseion gestatten, wenigstens insoweit, als der Mangel an Strenge auf eine künstlerische Persönlichkeit hindeutet, die nicht mehr in jugendlichem Vorwärtsstreben neuen Prinzipien Geltung zu schaffen sich bemüht, sondern bereits im Besitze reicher künstlerischer Mittel mit denselben in freier, ja zuweilen rückhaltloser Weise schalten zu dürfen glaubt.

Die Platte VI der Monumenti [A. D. II Taf. 18 H], deren Photographie mir nicht vorliegt, ist jetzt aus dem Kreise der Amazonendarstellungen ausgeschieden und wird gewiß mit Recht einem sonst nur in geringen Resten erhaltenen Kentaurenfriese zugeteilt, der ein vollständiges Seitenstück zu dem Amazonenfriese gebildet zu haben scheint. Nach der Bemerkung Furtwänglers (Arch. Zeit. 1881 S. 306) mochten beide in ähnlicher Weise an dem Unterbaue des Mausoleums verteilt gewesen sein, wie die beiden größeren Friese am Nereidenmonumente von Xanthos. Dennoch verdient diese Platte auch hier in Betracht gezogen zu werden. Wir begegnen hier wieder der einen

männlichen Figur in der Rückenansicht; die andere in Profil zeigt uns die langgestreckte, ungebrochene Rückenlinie. Die fliehende Frau in Vorderansicht ist in den Motiven ihrer Bewegung fast das genaue Gegenbild der behelmten Amazone auf VII—VIII [Abb. 44 I 3]. Ihr flatteriger Mantel aber, ebenso wie die etwas schleppende Chlanis des zweiten Jünglings verraten die größte Verwandtschaft mit der unruhigen Gewandung der ganzen ersten Serie. Bei so vielen Übereinstimmungen innerhalb eines engen Raumes werden wir nicht umhin können, in dieser vierten Platte dieselbe Künstlerhand wie in den bisher besprochenen wiederzuerkennen.

Der zweiten Serie glaube ich vier Platten zuteilen zu dürfen: I, II, XII und XIII der Monumenti [II, XII, XIII = Abb. 44 II 1—5], über welche zunächst einige faktische Bemerkungen zu machen sind. Der Krieger auf I ruft nicht, wie Braun (Annali 1850 p. 301) diese Figur deutet, seine Genossen zum Kampfe auf, sondern, wie ich mich vor Jahren an den Originalen selbst überzeugen konnte, er reißt mit seiner Rechten eine Amazone bei den Haaren von ihrem Rosse herunter. Die ganze Platte I aber schließt sich unmittelbar an II an. Die Richtigkeit dieser Anordnung im Britischen Museum wird durch die Photographien bestätigt, während sich hier die Zeichnung der Monumenti als ganz besonders ungenau erweist. Ebenso hat es sich ergeben, daß die Platten XII und XIII eng aneinander schließen.

Von äußeren Kriterien tritt zunächst hervor, daß in dieser Serie mehrfach Amazonen mit Ärmeln und mit Hosen vorkommen, und zwar so, daß diese Tracht nicht etwa als eine Besonderheit der Bogenschützinnen erscheint. Denn nach der Vereinigung von XII und XIII [Abb. 44 II 3—5] kann die gerade auf der Scheide dieser Platten stehende Amazone nicht mehr, wie Braun annahm, dieser Waffengattung angehören. Außerdem sind auch an der einzigen Reiterin dieser Serie wenigstens die Ärmel in den Photographien bestimmt erkennbar. Dagegen trägt hier keine der Amazonen die sonst mit der vollen Kleidertracht eng verbundene asiatische Mütze, während bei der Bogenschützin in ungewohnter Weise halblange Locken weich über den Nacken herabfallen und auch bei ihrer Nachbarin die Haarmassen mehr als gewöhnlich nach hinten geordnet scheinen. Das gelöste Haar der Knienden kommt allerdings noch einmal in der vierten Serie bei einer Reiterin vor, scheint aber beide Male mehr zur Bezeichnung einer verzweifelungsvollen Situation als zu einer Unterscheidung der Tracht verwendet worden zu sein. Der volleren Bekleidung der Amazonen entspricht die vollere Rüstung des Kriegers auf I, an dem überhaupt der Panzer mit der an seinem unteren Ende herabfallenden doppelten Reihe von Lederstreifen, die sich am Original sicher erkennen lassen, als eines der ältesten Beispiele dieses Waffenstückes besondere Beachtung verdient. Die leichten losgelösten Gewandstücke fehlen nicht völlig, aber wo sie sich finden, zeigt sich in ihrer Verwendung z. B. bei der Chlamys der Reiterin ein strengerer Charakter, oder bei der von Herakles niedergerissenen Amazone eine größere Zurückhaltung in der Ausführung, die von dem krausen Flattern der ersten Serie sich wesentlich entfernt. Auch die Chlanis des mit Helm und Schild bewaffneten Kriegers folgt durchaus der Gesamtbewegung der Gestalt. Weniger übersichtlich ist die Gewandung des mit Chiton und Chlanis bekleideten Kriegers disponiert, zumal sie durch den Schild zum großen Teil zugedeckt wird und der Umriß desselben die Massen in ihren Linien scharf durchschneidet. Auch an

der auf das Knie gesunkenen Amazone und ihrer Genossin wird der Chiton durch das Hervortreten des Schenkels in etwas gespreizter Weise auseinander getrieben, wobei noch die Wiederholung des Motives in zwei so nahe verbundenen Figuren wenig günstig wirkt. Die hier angedeutete Ungleichartigkeit beschränkt sich aber nicht bloß auf die Gewänder, sondern macht sich ebenso in der ganzen Anlage der Gestalten geltend. Einige derselben, energisch in ihren Motiven und von rhythmischer Klarheit stehen neben anderen, die, weniger sicher in der Erfindung, des harmonischen Flusses der Linien entbehren. Vortrefflich gelungen ist die Gruppe der von Herakles niedergeworfenen Amazone. In der nächsten Gruppe ist das halbe Zurückweichen und Sichumkreisen der beiden Gegner glücklich gedacht, aber künstlerisch nicht in allen seinen Feinheiten entwickelt. An der toten Amazone der nächsten Gruppe stört nicht nur die Einförmigkeit des oberen Umrisses: auch die ganze Gestalt fügt sich der Komposition der Gruppe in sehr ungenügender Weise ein. Während ferner die Handlung des Bogenschießens in ihrer strengen, fast mathematischen Abgemessenheit schon von der ältesten Kunst mit bemerkenswertem Geschick aufgefaßt und künstlerisch verwertet wurde, hat sie in der vorliegenden Gruppe viel von ihrem Reize verloren, indem bei der für die Schützin gewählten Stellung die rechte Schulter und der Oberarm dem Auge entzogen werden und der Vorderarm fast wie außer Zusammenhang mit dem Körper erscheint. — Von den beiden anderen, in einer Gruppe vereinigten Amazonen ist die stehende voll Energie und Leben; aber ihre künstlerische Schönheit wird nicht wenig dadurch beeinträchtigt, daß ihr ganzer rechter Schenkel durch den Körper der Gefallenen verdeckt wird und dadurch aufhört, für das weit nach auswärts gestellte linke Bein ein künstlerisches Gegengewicht zu bilden. Wenn ferner die zweite Amazone mit auseinandergespreizten Schenkeln zu Boden gesunken ist und ihr Angreifer ihr das lang nach vorn gestreckte Bein auf den Schoß setzt, so entsteht aus der Vereinigung aller dieser Motive eine Komposition, an der ein feineres Empfinden in mehr als einer Beziehung Anstoß nehmen muß. Klarer, aber auch lockerer ist die Verbindung innerhalb der letzten Gruppe, und es mag hier zugleich die Bemerkung Platz finden, daß überhaupt in dieser Serie die einzelnen Gruppen mehr lose nebeneinander gereiht als auch nur äußerlich untereinander verknüpft sind.

Beachtung verdient ferner eine Eigentümlichkeit der Proportionen, die besonders an den besser erhaltenen der Amazonen hervortritt. Sie sind weit weniger schlank als die der anderen Serien und namentlich erscheinen die Köpfe zu groß und schwer; doch leitete den Künstler offenbar nicht das Bestreben, seinen Gestalten den breiteren und kräftigeren Bau, überhaupt den mannhafteren Charakter der älteren „ephesischen“ Amazonenstatuen zu verleihen, sondern vielmehr nur die Absicht, den Gegensatz des weiblichen Geschlechtes zum männlichen im gesamten Charakter der Formen zur Anschauung zu bringen. Er glaubte dies zu erreichen, indem er sie voller, runder und fleischiger bildete, gelangte aber dabei zu einem etwas weichlichen Formenvortrag, welcher mehrfach die elastische und energische Spannung in Fügung und Haltung der Glieder vermissen läßt, die gerade den kunstgeschichtlich jüngeren Amazonenbildungen eigen zu sein pflegt. — In der Durchbildung des einzelnen läßt sich das Streben nicht verkennen, z. B. bei der Ausführung der kurzen Gewänder der Amazonen Einförmigkeit

zu vermeiden. Dies ist allerdings äußerlich gelungen, aber schwerlich zum Vorteil der inneren Einheit des Stils und der Vortragsweise.

Fassen wir alles zusammen, so scheint uns in dieser zweiten Reihe eine Künstlernatur von wenig ausgeprägter Selbständigkeit entgegenzutreten, ein Künstler, der weniger der Kunst seiner Zeit den eigenen Charakter aufprägt, als daß er den verschiedenen ihn umgebenden Strömungen folgt. So mochte es ihm gelingen, im Anschluß an tüchtige Vorbilder und Meister im einzelnen Anerkennenswertes zu leisten; aber es fehlte ihm die Kraft, die verschiedenen Anregungen einheitlich und harmonisch zu verarbeiten.

Zur dritten Serie gehören die drei zusammengehörigen, von Newton entdeckten Platten (bei Overbeck Gesch. d. gr. Plast.[3] Fig. 111 nicht in der richtigen Reihenfolge, sondern l, n, m) [Abb. 44 III 1—6], und außerdem das wohl später gefundene, soviel ich weiß, noch nirgends publizierte Bruchstück einer vierten Platte mit einer lebhaft nach rechts vorschreitenden Amazone und einem hinter ihr nach der entgegengesetzten Seite gewendeten sehr fragmentierten Manne (Photographie Nr. 26) [Abb. 44 III 7].

Im Gegensatz zu den beiden ersten Serien macht sich hier eine Vorliebe für das Nackte geltend. Von dem Manne des letzten Fragmentes abgesehen, sind die kämpfenden Krieger ganz unbekleidet. Als Schutzwaffen tragen sie runde Schilde, die, von der Innenseite sichtbar, geschickt zu künstlerischer Verbindung der einzelnen Gruppen verwendet sind, und mit einer Ausnahme den Helm, der einmal eine eigentümliche, an die asiatische Mütze erinnernde Form hat. Von den Amazonen ist nur eine mit der Mütze und zugleich mit der Chlanis ausgestattet; Hosen und Ärmel, die in der ersten Serie vorkommen, fehlen hier gänzlich. Der allen gemeinsame kurze Chiton ist bei den meisten so geordnet, daß er von den nackten Formen des Körpers, namentlich von den Schenkeln, noch möglichst viel sichtbar werden läßt, ja das eine Mal fast nur als Hintergrund des Körpers dient.

In der Behandlung des Nackten ist ein bestimmter Gegensatz der beiden Geschlechter mit bewußter Klarheit durchgeführt. Die weiblichen Formen sind überall gerundet, aber ohne die in der zweiten Serie gerügte Weichlichkeit. Bei den Männern ist die Muskulatur sehr bestimmt hervorgehoben, aber weniger die Schwellung der einzelnen Muskeln, als ihre Begrenzung nach den Hauptflächen und Umrissen betont: ein System, das am klarsten bei dem knienden Krieger hervortritt. Überhaupt aber herrscht eine gewisse Knappheit, man möchte sagen: λεπτότης der Formen, die in Verbindung mit der Nacktheit das Bestreben unterstützt, die Umrisse der Gestalten in möglichst bestimmter Weise von dem Grunde loszulösen. Auch im einzelnen, den Bärten, den Gewandfalten tritt eine klare und scharfe Formenbezeichnung hervor. Doch zeigen sich hier einige Eigentümlichkeiten, die zu weiteren Bemerkungen Anlaß geben. An den beiden Reiterinnen hängen Teile des Chiton, sozusagen passiv auf den Pferdekörper herab, ohne in das leitende Grundmotiv der ganzen Bewegung einbezogen zu sein und ohne dasselbe in dem leicht beweglichen Stoffe ausklingen zu lassen. Es scheint dies darin begründet zu sein, daß der Künstler zwar das Hauptmotiv der ganzen Gestalt noch ideal-schöpferisch auffaßte, daß er jedoch daneben, ich will nicht sagen dem Modell, aber doch der Beobachtung der einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit in der Durchbildung einen nicht unbedeutenden Spielraum

gewährte. Hierdurch aufmerksam gemacht werden wir die Spuren gleicher Tendenzen auch anderwärts entdecken, so in den straff zwischen den Schenkeln angezogenen Falten des Chiton der einen, wie in der nicht mehr völlig naiven Anordnung des Chiton der halbnackt erscheinenden Amazone. Auch die Motive der Gestalten selbst zeigen sich durch eine ähnliche Betrachtungsweise der Natur hier und da beeinflußt. Die Stellungen der beiden Amazonen zu Fuß auf den ersten Platten scheinen mehr dem Moment abgelauscht, als einheitlich aus der Idee geschaffen: und wenn es z. B. dem Künstler gelungen ist, das Motiv der auf ihrem Rosse umgewendeten Amazone mit seltener Frische und Lebendigkeit harmonisch auszugestalten, so spricht doch aus dem Ganzen, wie auch bei der zweiten Reiterin aus Motiven wie dem der Schenkelhaltung, die gleiche veränderte Grundanschauung. Sie macht sich aber unserem Empfinden um so mehr bemerkbar, als in der Rhythmik der männlichen Gestalten ein wesentlich anderes Prinzip zu walten scheint. Wir begegnen hier einem System von eckigen, scharf gebrochenen, fast etwas schematischen Linien, die auf eine strenge Schulung des Körpers für kriegerischen Kampf hinweisen, welche allen Bewegungen etwas Taktmäßiges verleiht. Wir werden schwerlich irren, wenn wir hier das Streben erkennen, in ähnlicher Weise wie in den körperlichen Formen den Gegensatz des männlichen und weiblichen Geschlechtes so hier in der ganzen Kampfesweise den Gegensatz des männlichen und weiblichen Temperamentes zur Anschauung zu bringen. Alles dieses weist auf einen eigenartigen, sehr selbständigen Künstler hin; und wenn auch das Ziel, bestimmte Kontraste und Disharmonien auf neue Weise harmonisch aufzulösen, noch nicht überall vollständig erreicht ist, so fesselt uns doch, abgesehen von der Vortrefflichkeit der sauber vollendeten Ausführung, gerade das geistige Ringen, in dem der Künstler neue Probleme zu lösen unternimmt.

Bei dem nicht unmittelbar anschließenden Fragment [Abb. 44 III 7] spricht nicht nur die knappe Schlankheit der Amazone für die Zugehörigkeit, sondern auch die Behandlung des vom Schenkel losgelösten Chiton, sowie auch der untere Teil der Gewandung des Mannes verraten deutlich dieselbe Hand, wie an der halb entblößten Amazone. Daß die männliche Gestalt, abweichend von den kämpfenden Kriegern, überhaupt ein Gewand und noch dazu eine Art Mantel trägt, mochte durch die besondere Handlung motiviert sein. Sie steht mit dem Oberkörper etwas nach vorn gebeugt, ohne Schild, war also vielleicht ganz ohne Waffen und am Kampfe nicht direkt beteiligt, sondern etwa mit der Pflege eines Verwundeten beschäftigt.

Als zur vierten Serie gehörig betrachten wir zuerst eine größere Platte, Nr. V der Monumenti [Abb. 44 IV 1—2]. Bei der geringen Zahl von Figuren, drei Kriegern und zwei Amazonen, ist auf die äußeren Kriterien der Tracht und Bewaffnung, die in der Fortsetzung der Komposition leicht eine größere Abwechselung zeigen konnten, zunächst kein besonderes Gewicht zu legen. Dagegen erkennen wir leicht, wie von dem unruhigen Flattern der Gewänder in der ersten Serie sich hier keine Spur zeigt, ebensowenig von den schweren Proportionen der Amazonen und ihrer Weichlichkeit in der zweiten. Desgleichen finden wir hier nicht die Knappheit der dritten Serie und die leise Neigung zu sinnlichem Reiz, wie sie dort in der gesuchten Anordnung des geschlitzten Chiton und der Karnation der Amazonen sich zu verraten beginnt. Es waltet vielmehr überall eine weise Zurückhaltung und Sparsam-

keit, die jede Überladung vermeidet, aber sich ebensosehr von Dürftigkeit fernhält und in der Verwendung der Mittel stets ihres Zweckes wohl bewußt ist. Das ganze Motiv des seine Gegnerin vom Pferde herabreißenden Kriegers ist dadurch bedingt, daß sein linker Arm mit dem Schilde bewehrt und deshalb in die eigentliche Handlung einzugreifen verhindert ist. Die Chlamys auf seinem Rücken rundet nicht nur die einzelne Figur künstlerisch ab, sondern dient nicht minder, den Übergang zur folgenden Gruppe zu vermitteln. In dieser aber fehlt dem einen Krieger nicht nur der Helm, der die zum entscheidenden Schlage erhobene Rechte verdecken und sich mit dem Helme seines Genossen fast berühren würde, sondern auch der Schild, den der Künstler, wie in der ersten Serie in breiter einförmiger Fläche oder in unangenehmer Verkürzung hätte zeigen müssen. Ein etwa um den linken Arm gewickeltes Gewandstück würde sich leicht mit der Chlamys des Kriegers der vorhergehenden Gruppe vermischt haben. Es war daher ein geschickter Ausweg, daß der Künstler dem Krieger die Schwertscheide in die Linke gab, die nach dem Reste des Ansatzes der Hand und der darüber befindlichen Bruchfläche hier mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Wenn ferner die ganze Gruppe in ihrem jetzigen Zustande etwas zu scharf pyramidalisch aufgebaut erscheint, so verschwindet dieser Anstand, sobald wir dem zweiten Krieger das Schwert nicht nach rückwärts gesenkt, sondern mit der Spitze etwas nach oben gerichtet in die erhobene Rechte geben. Auf diese Weise entwickelt sich dann eine vollendetere Harmonie der Linienführung, als wir in den anderen Serien beobachten konnten; und was wir über das Eckige, etwas Schematische in den Bewegungen der Krieger in der dritten Serie bemerkten, tritt vielleicht erst in volles Licht, wenn wir einzelne Figuren aus beiden Reihen einander gegenüberstellen: den Bekämpfer der Reiterin in der vierten [IV 2] dem vor einer Amazone sich zurückziehenden und sich duckenden Krieger in der dritten [III 6], und ebenso die vereint kämpfenden Gegner der einzelnen Amazonen in der einen [IV 1] und die einzelnen in der anderen [III 3. 4]. Auch die kniende Amazone [IV 1] erscheint in ihrem Motiv einfach rhythmischer als der kniende Jüngling [III 1].

Weitere Bemerkungen werden sich ergeben, wenn wir jetzt versuchen, der vierten Serie eine weitere Platte zu vindizieren, die erste der von Newton gefundenen (Newton Halicarn. pl. IX 1; travels II pl. 5) [Abb. 44 IV 5]: eine Amazone zu Pferde, mit der sich später noch das Fragment eines Kriegers verbinden ließ, welcher vor ihr wegschreitend sich noch zu kräftiger Verteidigung gegen sie zurückzuwenden scheint. Daß sie „sehr nahe" (very near; travels II p. 95) den anderen Platten der dritten Serie gefunden ist, beweist noch nicht notwendig die Zusammengehörigkeit mit diesen und darf uns wenigstens nicht hindern, die Frage nach inneren Gründen zu prüfen.

Das Roß zeigt künstlerisch schöne, volle und breite Formen, man darf wohl sagen, einen idealen Charakter, während von den zweien der anderen Platten namentlich das besser erhaltene durch eine Magerkeit auffällt, die ihre Erklärung und Rechtfertigung wohl nur darin findet, daß der Künstler, sei es einen bestimmten Rassetypus, sei es ein für schnellen Lauf trainiertes Rennpferd darstellen wollte. Der Chiton der Amazone ist hier um den Leib doppelt geschürzt, aber wie dort am Schenkel aufgeschlitzt; allein die

herabhängenden Zipfel bewegen sich in schönen, harmonischen Schwingungen, wirken schlichter, natürlicher, weniger gesucht: die ideale Auffassung ist noch unberührt von realistischen Elementen. Auch die Körperformen des Kriegers sind vollgerundeter und kräftiger als an den Gestalten der dritten Serie. Und da auch Nebenumstände für die Unterscheidung von Wichtigkeit sein können, so mag noch darauf hingewiesen werden, wie gegenüber der viermal wiederholten glatt behandelten Handhabe im Innern der Schilde an jenen Platten dieselbe hier besonders sauber und geschmackvoll dekorativ durchgebildet ist.

Dem Charakter der ersten Serie widerspricht die künstlerische Ruhe der Erfindung und die Sicherheit der Ausführung. In der zweiten kehrt zwar der Doppelschnitt der Mähne an einem der Rosse wieder, jedoch in nicht übereinstimmender Ausarbeitung. Aber das Roß selbst ist dort schwerer und von rundlicheren Formen, welche dem etwas weichlichen Charakter der ganzen Serie entsprechen. — Dagegen stimmen die Gesamtverhältnisse des Rosses, sowie insbesondere der Knochenbau des Kopfes mit dem der vierten Serie, wobei auch wohl eine kleinere, beiden gemeinsame Eigentümlichkeit in der Stellung der Ohren nicht übersehen werden darf. Eine scheinbare Verschiedenheit in der Behandlung der Muskulatur aber weist uns vielmehr auf eine besondere Feinheit in der Individualisierung der Handlung hin. Die Amazone, welche gewaltsam vom Rücken ihres Rosses herabgerissen werden soll, greift mit der Linken um den Hals desselben herum und stemmt sich mit der Rechten gegen die Seite ihres Gegners, während sie mit den Schenkeln festen Schluß zu halten sucht. Durch diese komplizierte Anstrengung übt sie einen starken Druck auf den Rücken des Pferdes, der dadurch stark eingebogen erscheint. Indem aber mit diesem Ringen das Pferd seine eigene Anstrengung verbindet, entsteht eine Anspannung der Muskeln in einer der Haltung der Reiterin durchaus entsprechenden Richtung, so daß dadurch das Grundmotiv gewissermaßen verdoppelt und dadurch nur um so wirksamer erscheint. Auf der Newtonschen Platte holte die Reiterin wahrscheinlich zum Wurfe aus. Dieser leichten elastischen Hebung, der eine energische Kraftanstrengung erst folgen soll, entspricht die leichte, bis in den Schweif hinein wirkende Hebung des Rosses, welche noch alle Formen in schönster Harmonie, aber doch kräftig und widerstandsfähig genug erscheinen läßt, um allen Impulsen der Reiterin ruhig und sicher zu folgen.

Mit solchen Vorzügen verbindet sich ein entsprechendes Verdienst der Ausführung. Sie ist keineswegs raffiniert und ins Kleine gehend: so sind z. B. die Helmbüsche, an denen sonst fast immer die Haare besonders ausgedrückt sind, hier in einfachen Massen behandelt; von den scharfgeschnittenen Pferdemähnen ist die eine breit eingekerbt, die andere materiell kleinlicher, aber in absichtlich strenger Stilisierung gebildet. In der Gewandung aber, wie in den Körperformen ist stets das Wesentlichste betont und mit fester und sicherer Hand dem Marmor eingeprägt, in kräftigem, breitem Stil, der aber gewiß mit klarem Bewußtsein für eine bestimmte Fernwirkung berechnet war. — Die künstlerischen Kräfte stehen also hier im besten Gleichgewicht; sie lassen ebensowenig etwas an voller Reife und Durchbildung vermissen, als daß nach irgend einer Seite bereits ein Abnehmen oder auch nur ein sorgloses Nachlassen sichtbar würde.

Noch ist des Fragmentes einer Amazone zu gedenken, welches von Newton im Museum von Konstantinopel vorgefunden später ebenfalls in das Britische Museum gelangt ist (Travels I p. 40; Photogr. Nr. 25) [Abb. 44 IV 6]. Aus den ersten drei Serien ließe sich mit dieser Gestalt höchstens die mit Chiton und Chlanis bekleidete Amazone der dritten zusammenstellen. Eine genaue Vergleichung läßt aber vielmehr einen Gegensatz in der rhythmischen Auffassung bestimmt hervortreten. Ohne einen Kontrast, wie ihn die gespannten Falten zwischen den Knien der einen darbieten, durchdringt die ganze Gestalt der anderen ein durchaus einheitliches Motiv, so daß der harmonische Fluß der Linien auch nirgends in der Ausführung die geringste Trübung erfährt. Gehört also dieses Fragment zu den Skulpturen des Mausoleums, so kann es nur in der rhythmisch vollendetsten vierten Serie seine Stelle finden.

Es bleibt noch das früher Genueser, jetzt ebenfalls im Britischen Museum aufgestellte Relief zu betrachten übrig (Mon. d. Inst. V t. 1—3) [Abb. 44 IV 3—4]. Seine Vorzüglichkeit nach allen Richtungen ist unbestritten. Meisterhaft ist die Erfindung der Gruppen wie der einzelnen Figuren. Wenn das Motiv des eine Amazone vom Pferde reißenden Kriegers in der vierten Serie dadurch bedingt war, daß der linke mit dem Schilde beschwerte Arm verhindert war, in die Handlung einzugreifen, so ist hier die Komposition des die Schutzflehende angreifenden Kriegers gerade durch die Abwesenheit des Schildes bedingt. Die ganze Bewegung ist eine horizontal vorwärts strebende. In dieser Richtung droht das gezückte Schwert, gezückt zu horinzontalem Stoße, aber noch nicht im Stoße begriffen: noch ist es fraglich, ob es die offen dargebotene Brust der Gegnerin durchbohren, oder ob diese gerade in ihrer Hilflosigkeit das Herz des Gegners rühren wird — sofern nicht etwa gar noch im letzten Augenblicke Hilfe gebracht werden sollte: in fliegender Eile ist eine Genossin herbeigestürmt und hemmt jetzt plötzlich den letzten Schritt, um durch einen kräftig und sicher geführten Schlag den Arm des Bedrohers zu lähmen. Meisterhaft sind in der zweiten Gruppe die Kräfte des Angriffes und des Widerstandes abgewogen. Halb niedergeworfen gewinnt der Krieger an seinem Schilde eine Stütze für seine linke Seite und dadurch eine Grundlage, von welcher aus er auch in der Defensive noch volle energische Kraft zu einem Offensivschlag zu entwickeln vermag, so kräftig, daß die schon siegreich sich wähnende Gegnerin sich plötzlich zur Defensive mittels des schnell vorgeworfenen Schildes genötigt sieht und dadurch die Kraft des eigenen Angriffes schwächen muß.

Den geistigen Intentionen entspricht auf das vortrefflichste die formale Durchbildung. Dem horizontalen Vorwärtsstreben des ersten Kriegers folgt die Chlanis in ungebrochenem Fluge. Das plötzliche Halt, das Zuckende in der ganzen Gestalt der ihm folgenden Amazone spricht sich in dem aufwärtsgebogenen Ende des fliegenden Gewandstückes aus. In der Chlamys der dritten Amazone findet die Neigung der Gestalt nach vorn ihren Ausdruck. Aber auch an den kurzen Chitonen gliedern sich nicht nur die Massen nach der Bewegung, sondern die einzelnen Falten geben auch Rechenschaft von den Formen des Körpers, zu denen sie in Beziehung stehen, und lassen in weiser Unterordnung diese auch unter der Bekleidung klar und bestimmt in ihrer von Überfülle und Magerkeit gleich entfernten Kräftigkeit zutage treten. Obwohl endlich der Marmor zwar einer Überarbeitung, aber

doch nicht der Unsitte scharfen Putzens der Oberfläche entgangen ist, so läßt er doch noch an vielen Stellen die Vortrefflichkeit der Ausführung bis auf die energische Frische der Meißelführung deutlich genug erkennen.

So bietet dieses Relief ein Bild der vollendetsten geistigen, rhythmischen und technischen Harmonie, von einer individuellen Feinheit, wie sie selbst den so vortrefflichen Arbeiten der vierten Serie nicht eigen ist. Man könnte nun vielleicht geneigt sein, diese Differenz auf einen Unterschied der ausführenden Hand beschränken zu wollen. Es gesellen sich aber hierzu schwerwiegende Bedenken sehr materieller Art, welche überhaupt die Zugehörigkeit des Genueser Reliefs zu dem Amazonenfriese des Mausoleums ernsthaft in Frage stellen müssen. Alle an Ort und Stelle gefundenen und ebenso die aus dem Kastell von Budrun stammenden Stücke haben unter der Leiste, welche die Basis der Figuren bildet, ein gerundetes Glied. Die Grundfläche des Reliefs steht vertikal auf der Leiste und beugt sich nur am oberen Rande, der vorn mit einem Perlenstab verziert war, hohlkehlenartig vor. Rundstab, Hohlkehle und Perlenstab fehlen am Genueser Relief, das oben nur durch eine ganz flache Leiste begrenzt ist.*) Dagegen neigt sich die ganze Reliefflãche leicht gebogen nach vorn über, wenigstens um so viel, als die Breite der unten stark vorspringenden Leiste beträgt: eine Eigentümlichkeit, die wohl in feineren optischen Berechnungen ihren Grund haben mag, um die Verkürzung der Figuren nach oben für das Auge einigermaßen auszugleichen. Endlich ist das Figurenfeld selbst um etwa vier Zentimeter niedriger und auf dem Felde reichen die Figuren weniger hoch gegen den Rand hinauf.

Das Genueser Relief ist also von den Skulpturen des Mausoleums zu trennen.**) Es gehört einer durchaus verwandten Kunstrichtung, wohl derselben Schule und fast genau derselben Zeit an, wenn es auch wegen der noch durchaus idealen Tendenzen in Auffassung und Ausführung und der Abwesenheit jedweder Spur von realistischen Neigungen vielleicht um ein Geringes früher zu datieren sein mag. Nicht vergessen dürfen wir dabei, daß die große Ausdehnung des Mausoleums fast notwendig auf eine mehr dekorative Behandlung hinführen mußte, während das Genueser Relief einem Denkmale geringeren Umfanges angehören mochte, dem ein bedeutender Künstler seine Sorge bis ins einzelnste zuzuwenden vielleicht schon dadurch veranlaßt wurde, daß er die ganze Ausführung für eine minder hohe Aufstellung berechnen mußte.

Wir stehen am Ende unserer analytischen Betrachtung, über deren Berechtigung zunächst noch einige allgemeine Bemerkungen einzuschalten sind. Es liegt in der Natur der Sache, daß umfangreiche Skulpturwerke von dem erfindenden Künstler nicht auch durchweg in Marmor ausgeführt werden können: wissen wir doch, daß z. B. Thorwaldsen nur ganz ausnahmsweise den Meißel mit eigener Hand geführt! Es ist ferner begreiflich, daß durch besondere Umstände die gleichmäßige Durchführung eines mit allem Aufwande geistiger und materieller Mittel begonnenen Werkes wesentlich beeinträchtigt werden kann, wie es z. B. an einigen Teilen der perga-

*) [Die aber durch spätere Abarbeitung entstanden ist. Vgl. Michaelis, A. D. II S. 5 rechts.]

**) [Über die Zugehörigkeit zum Mausoleum vgl. Michaelis ebenda.]

menischen Gigantomachie der Fall gewesen zu sein scheint. Es ist aber dadurch keineswegs gerechtfertigt, wenn man bei der Beurteilung ähnlicher Werke den Unbequemlichkeiten, welche die Nichtübereinstimmung des künstlerischen Charakters mit selbstgemachten Voraussetzungen darbietet, dadurch aus dem Wege gehen zu können glaubt, daß man die scheinbaren Inkongruenzen ohne weiteres auf Rechnung der verschiedenen an der Ausführung beteiligten Hände setzt. Anstatt zu fragen, ob an den Statuen des Parthenon in dem Gegensatze der Formen des Kephisos und des sogenannten Theseus, oder der Gewandung der kurzbekleideten Iris und des langbekleideten wegeilenden Mädchens nicht die feinste Individualisierung der Gestalten und Charaktere vom Künstler beabsichtigt ist, sollen wir uns bei der Verschiedenheit der ausführenden Hände beruhigen. Anstatt sich zu bemühen, die neue und ungewohnte Formensprache der olympischen Giebelstatuen verstehen zu lernen, bürdet man alles, was den vorgefaßten Meinungen über den Stil des Paionios und Alkamenes nicht entspricht, „ungeschickten Gesellen“ auf. So haben denn auch bei der Beurteilung des Mausoleumfrieses diese ungeschickten Gesellen keine kleine Rolle gespielt; und von diesem Standpunkte aus könnte die ganze, auf die obige Analyse verwandte Arbeit leicht als verlorene Liebesmühe betrachtet werden. Welche Bewandtnis aber hat es unter gewöhnlichen Verhältnissen mit solchen Hilfsarbeitern? Selbst der Archäologe soll sich nicht begnügen, einen Zeichner vor ein Monument zu stellen und dann später die fertige Zeichnung von ihm in Empfang zu nehmen. Er soll sich bestreben, seine eigenen Anschauungen auf den Zeichner zu übertragen und dadurch dessen Hand zu leiten, und sofern er sich nur selbst über die zu lösende Aufgabe klar ist, wird auch der Erfolg nie ganz ausbleiben. Um wieviel weniger wird ein in seiner Kunst geübter und erfahrener Meister sich darauf beschränken, einem Hilfsarbeiter einen flüchtigen Entwurf in die Hand zu geben, und ihn dann in den verschiedenen Stadien der langwierigen Ausführung in Marmor ganz sich selbst überlassen! Er wird ihn fortwährend überwachen, und wenn auch seine Weisungen und Korrekturen nicht den Erfolg haben können, der Arbeit in ihrer letzten Ausführung den Reiz der „originalen“ Handschrift zu verleihen, so werden sie doch ausreichen, ihr den allgemeinen Stilcharakter des Meisters aufzuprägen. Geht hier der Hilfsarbeiter seinen eigenen abweichenden Weg, so werden wir dafür nicht den ungeschickten Gesellen, sondern den ungeschickten Meister verantwortlich machen müssen, sofern wir nicht etwa annehmen dürfen, daß die Leitung des Meisters gänzlich gefehlt habe. Das ist aber bei den Arbeiten des Mausoleums nicht gestattet, indem nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plinius die Künstler selbst bei dem Tode der Artemisia die Arbeiten nicht unterbrachen, sondern das Werk als ein Denkmal ihres eigenen Ruhmes zu Ende führten; hodieque certant manus.

Bei der Beurteilung waren also in erster Linie nicht die Gesellen, sondern die vier Meister ins Auge zu fassen; und die ersteren durften zunächst um so mehr in den Hintergrund treten, als die schlechte Erhaltung eines großen Teiles der Platten nicht gestattete, auf die Eigentümlichkeiten der letzten Ausführung einen besonderen Nachdruck zu legen. Die entscheidenden Kriterien wurden daher vielmehr in der Erfindung und Auffassung, in dem Gesamtcharakter der Formengebung gesucht, also da, wo

der leitende Meister imstande sein mußte, die ausführenden Hände mit voller Wirksamkeit zu überwachen, und wo also auch für die Untersuchung greifbare, dem bloß subjektiven Empfinden entrückte Anhaltspunkte geboten waren. Auf diesem Wege ist es in der Tat gelungen, in den erhaltenen Skulpturen die Individualität von vier verschiedenen Künstlern zu erkennen; und indem dadurch die Übereinstimmung des monumentalen Befundes mit dem äußeren Zeugnisse des Plinius konstatiert ist, darf wohl dieses Resultat als hinlänglich gesicherte Grundlage für weitere Untersuchungen betrachtet werden.*)

Denn allerdings ist bis jetzt nur die erste Frage beantwortet. Es bleibt die zweite: wie die vier Serien unter die vier von Plinius namhaft gemachten Künstler nach den verschiedenen Himmelsrichtungen zu verteilen sind. Die Zeit, auch diese Frage mit Bestimmtheit zu beantworten, ist noch nicht gekommen. Es kann sich also zunächst nur darum handeln, einige aus den bisherigen Erörterungen gewonnene Momente mit den wenigen uns anderweitig bekannten Tatsachen in Verbindung zu bringen.

Welche Stelle die den Kastellmauern von Budrun entnommenen Platten am Mausoleum selbst einnahmen, läßt sich natürlich durch äußere Zeugnisse jetzt nicht mehr feststellen. In den Ruinen selbst sind nur die von Newton entdeckten Platten gefunden, und zwar ganz allgemein gesprochen, an der Ostseite, aber keineswegs in ihrem ursprünglichen architektonischen Verbande. Aus diesem Grunde drückt sich auch Newton sehr vorsichtig aus und bezeichnet es nur als wahrscheinlich (it does not seem unreasonable: Halic. I p. 600), daß diese Stücke der Ostseite angehören. Nehmen wir dazu, daß das große Rechteck in Newtons Plan den Grundbau bezeichnet, daß aber das Gebäude selbst auf jeder Seite um nicht ganz wenig, zehn Fuß oder mehr, nach innen gerückt war, so liegt die Fundstelle nicht einfach auf der Ostseite, sondern sie nähert sich ziemlich stark der Nordostecke des Gebäudes; und damit wäre dann die Möglichkeit, daß die Reliefs ganz oder teilweise der Nordseite entstammten, keineswegs ausgeschlossen. Sie muß sich vielmehr sogar zur Wahrscheinlichkeit steigern, sofern wir richtig erkannt haben, daß die vier Reliefs nicht einer und derselben, sondern zwei verschiedenen Serien und demnach auch zwei verschiedenen Seiten des Gebäudes angehören.

Unter den vier Seiten wird die östliche von Plinius dem Skopas zugeschrieben. Ihm als dem berühmtesten und bedeutendsten wird gewiß jeder die besten unter den erhaltenen Arbeiten zuzusprechen geneigt sein, also die vierte Serie, der nach unseren Untersuchungen eine, und zwar die erste der von Newton gefundenen Platten angehört. Danach würden die drei anderen der Nordseite entstammen, an welcher Bryaxis beschäftigt war, ein Künstler, dem nach verschiedenen Anzeichen vielleicht ein höherer Ruhm gebührt, als ihm bis jetzt zuteil geworden ist. Er scheint der jüngste unter

*) Wir haben oben (S. 360) in der einer Kentaurenschlacht angehörigen Platte die Hand des Künstlers der ersten Serie zu erkennen geglaubt. Andere Fragmente desselben Frieses sind weder in Gipsabgüssen noch in Photographien und Zeichnungen verbreitet, ebensowenig wie, bis auf eine Figur, die Fragmente eines Wettrennens von Viergespannen [A. D. II Taf. 18 Fig. 103—111]. Es dürfte jetzt wohl an der Zeit sein, auch diese Reste an Ort und Stelle einer genaueren Prüfung zu unterziehen.

den vier Meistern gewesen zu sein; wenigstens war er jünger als Skopas und Leochares. Damit stimmt es vortrefflich, daß wir in den Arbeiten der dritten Serie, die ihm zufallen würde, eine Tendenz zu erkennen glaubten, in der Stilentwickelung über seine Genossen hinauszugehen und z. B. in der Einführung realistischer Elemente, in einer veränderten Rhythmik neue Wege einzuschlagen. Für Leochares an der West- und Timotheos an der Südseite würde dann die erste und die zweite Serie übrig bleiben. Leochares stand, als er am Mausoleum arbeitete, im mittleren Lebensalter und konnte seine innere Entwickelung schon so weit abgeschlossen haben, daß damit der mehr flotte und routinierte als strenge Charakter der ersten Serie nicht gerade in Widerspruch stehen würde. Immerhin hat dieselbe noch einige Vorzüge vor der zweiten voraus; allein diese letztere bloß deshalb, weil sie die am wenigsten bedeutende ist, für Arbeit des Timotheos zu erklären, indem dieser als uns weniger bekannt zugleich auch für den minder bedeutenden Künstler zu halten wäre, würde eine Behauptung sein, der eine irgendwie zwingende Beweiskraft nicht innewohnt.

Halten wir also mit unserem Urteil noch zurück! Haben wir doch gegründete Hoffnung, in nicht zu langer Frist eine umfassendere Anschauung von den Werken gerade des bedeutendsten unter den vier Künstlern, des Skopas, zu gewinnen! Anderes führt vielleicht ein günstiger Zufall ans Licht. Dann wird es an der Zeit sein, die Untersuchung wieder aufzunehmen und mit neuen Mitteln weiter zu führen. Tragen dann die vorstehenden Erörterungen dazu bei, daß die neuen Aufgaben uns nicht unvorbereitet für ihre Lösung finden, so haben sie ihren Zweck erreicht.

Der Poseidonfries in der Glyptothek zu München.*)

(1876.)

Zu den Werken unserer Glyptothek, die mehr als andere zu wiederholter Betrachtung auffordern, gehört der große Fries mit der Darstellung der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite [Abb. 45]. Selbst wenn wir glauben, daß unser Auge alle Einzelheiten beherrscht, werden wir die Erfahrung machen, daß, sobald sich uns irgend ein neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung des Ganzen darbietet, auch die Prüfung des einzelnen von neuem beginnen muß und daß erst dann das Auge auf manche Dinge aufmerksam wird, die es vorher ganz übersehen oder als unwesentlich vernachlässigt hatte. Ein besonderer Anlaß, nach meiner Besprechung im Kataloge der Glyptothek das Werk einer erneuten Prüfung zu unterwerfen, lag für mich außerdem in dem Umstande, daß gegen die von Urlichs und mir versuchte Zurückführung der Arbeit, wenn nicht auf die Hand, doch auf die Werkstatt des Skopas da und dort Einwendungen erhoben worden waren, die zuletzt Overbeck (in der Kunstmyth. II 2, 356 ff.) ausführlicher entwickelt hat. Es mußte mir also daran gelegen sein, über die rein künst-

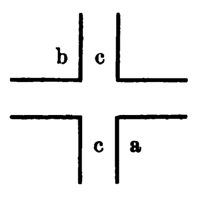
*) Sitzungsberichte der philos.-philol. Classe der Bayer. Akad. der Wissensch. 1876, Bd. 1 S. 342 fg.



45. Poseidonfries in der Münchener Glyptothek. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

lerische Betrachtung hinaus äußere, mehr materielle Beweisgründe ausfindig zu machen, welche das kunstgeschichtliche Urteil zu unterstützen geeignet wären.

Es war bereits darauf hingewiesen worden, daß das Relief sich früher im Palast Santa Croce in Rom befand, in eben der alten Stadtregion des Zirkus Flaminius, in welcher einst der Neptuntempel des Domitius stand, der von seinem Erbauer mit umfangreichen statuarischen Werken des Skopas geschmückt war (Plin. 36, 26).*) Ließ sich nicht dieses Zusammentreffen als Ausgangspunkt benutzen, um einen weiteren Beweis zu erbringen oder auch nur eine erhöhte Wahrscheinlichkeit dafür nachzuweisen, daß unser Fries einst wirklich diesem Tempel angehört habe? Ein erneutes Durchblättern von älteren Fundberichten, wie sie z. B. Fea in seinen Miszellaneen zusammengestellt hatte, ergab kein Resultat. Meine Aufmerksamkeit richtete sich daher auf die Örtlichkeiten selbst, die Umgebungen des Palazzo Santa Croce. Hinter demselben (a), nur etwas seitwärts, links von der Via degli specchi (c) finden wir ein mäßiges Viereck (b), welches von der kleinen Kirche S. Salvatore in Campo und einem oder einigen Privathäusern eingenommen ist. Da die Besitzer der großen römischen Paläste nicht selten die Feudalgrundherrn der benachbarten Häuserkomplexe sind oder waren, so ist es wohl möglich, daß auch die Gruppe b ursprünglich zum Besitze der Familie Santa Croce gehörte; doch ist es mir nicht gelungen, für diese Vermutung eine urkundliche Bestätigung zu gewinnen. Nun finden sich in den Kellern des Eckhauses von b noch heute an ihrer ursprünglichen Stelle die Reste von 5 oder 6 Säulen, auf welche zuerst im J. 1838 durch den Architekten Baltard die Aufmerksamkeit gelenkt wurde. Canina entwickelte aus ihnen in den Ann. d. Inst. 1838, tav. d'agg. A, B den Grundriß eines Tempels und gab sodann in seinem großen Werke Edifizj di Roma I t. 44 sogar eine vollständige, freilich zum größten Teil auf Phantasie beruhende Restitution. In neuerer Zeit hat Vespignani im Bull. arch. municip. I 212 über die architektonische Anlage einige abweichende Ansichten ausgesprochen. Canina glaubte hier den Tempel des Mars zu erkennen, welchen Brutus Gallaecus wegen günstiger kriegerischer Erfolge in Spanien im J. 614 d. St. = 140 v. Chr. durch den Architekten Hermodoros aus Salamis errichten ließ (vgl. meine Kstlg. II 357). Wir wissen allerdings, daß er in der Region des Zirkus Flaminius lag; aber jede genauere Ortsangabe fehlt, und Caninas Annahme beruht also nur darauf, daß er glaubte die Reste eines namenlosen Gebäudes mit den Nachrichten über einen noch nicht lokal fixierten Tempel in Verbindung bringen zu dürfen.



Von der Cella sind keine Reste mehr vorhanden. Da aber in römischen Bauten ihr Verhältnis nicht so schwankend wie in griechischen, sondern durch die Säulenstellung gegeben ist, so läßt sich ihre Breite auch hier aus der Säulenweite und dem Säulendurchmesser berechnen. Die Entfer-

*) [Furtwängler, Glyptothek Nr. 239. Vgl. Furtwängler, Intermezzi S. 33 fg., wo nachgewiesen wird, daß ein Relief mit der Darstellung eines römischen Opfers im Louvre dazu gehört, und daß die Reliefs nicht den Tempel selbst, den Cn. Domitius Ahenobarbus zwischen 35 und 32 v. Chr. dem Neptun erbaute, sondern einen davorstehenden großen Altar schmückten.]

nung der Säulen von Mitte zu Mitte beträgt nach mir von Rom aus gewordenen Mitteilungen 2,66 m; der Säulendurchmesser nach Canina 1,15, womit ziemlich übereinstimmt, daß jede der zwanzig Kannelierungen in einer Höhe von $^1/_2$ Meter vom Boden eine Breite von 0,22 m hat. Da nun die Breite der Cella gleich drei Säulendistanzen und einem Säulendurchmesser zu setzen ist, so ergibt sich $(3 \cdot 2{,}66) + 1{,}15 = 7{,}98 + 1{,}15$, also eine Breite von 9,13 m.

Aus dem künstlerischen Charakter des Münchener Frieses durfte man die Folgerung ziehen, daß er ursprünglich bestimmt war, die schmale Seite der Außenwand einer Tempelcella zu schmücken, in ähnlicher Weise etwa wie die Friese am Theseion. Seine jetzige Breite beträgt 8,88 m.*) Schwerlich aber fehlte an beiden Enden eine Art Umrahmung, wie sie sich am Westfries des Theseion in Form eines schmalen Pfeilers findet und für den Münchener Fries durch die beiden Pfeiler innerhalb der Komposition bereits vorgebildet ist. Wiederholen wir also dieselben an den beiden Enden in der Breite von je 0,10 m ohne, oder 0,12 m mit Basis, so erhalten wir eine Gesamtbreite von 9,08—9,12 m, die in überraschendster Weise bis auf eine nicht nennenswerte Differenz der oben auf 9,13 m berechneten Cellenbreite des Tempels hinter dem Palast Santa Croce entspricht. Mag eine strenge wissenschaftliche Kritik noch so sehr zur Vorsicht und zum Zweifel geneigt sein, so wird sie doch hier schwerlich wagen, in einer so genauen Übereinstimmung einen Zufall zu erblicken, sondern daraus mit einer an mathematische Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit folgern, daß der Fries sich einst wirklich an diesem Tempel befunden habe, und daß derselbe eben wegen dieses Figurenschmuckes kein anderer gewesen sein könne, als jener von Cn. Domitius in der Region des Zirkus Flaminius erbaute des Neptun. Daß dieser auf Münzen des Domitius viersäulig statt sechssäulig erscheint, kann bei der bekannten kompendiösen Darstellungsweise der Münzstempel nicht auffallen. Wenn sodann der künstlerische Charakter der Säulen für Canina kein Hindernis war, um an die Zeit des Hermodoros zu denken, so widerspricht er offenbar noch weniger der um ein Jahrhundert späteren Zeit des Domitius (35—32 v. Chr.; vgl. Urlichs, Skopas S. 127).

Aber, wird man vielleicht einwenden, mag man alles Bisherige zugeben, bleibt dann doch nicht die Möglichkeit, daß für den Tempel, welchen Domitius allerdings mit statuarischen Werken des Skopas schmückte, das Relief erst damals, in der besten Zeit der römischen Kunst, etwa von Meistern der attischen Renaissance, gearbeitet wurde? Ich lasse zunächst den künstlerischen Charakter unberücksichtigt, da sich in seiner Beurteilung, solange äußere Kriterien fehlen, der subjektive Standpunkt des Beurteilers immer bis zu einem gewissen Grade geltend machen wird. Wohl aber liegt

*) Unbegründet ist der Zweifel Overbecks, „ob das Relief . . . vollständig erhalten sei oder ob an beiden Enden ein Stück fehle". Wenn er sagt: „rechts wie links nämlich, rechts oberhalb des langen Fischschweifes des Triton, links unten neben dem Fuße der auf dem Triton gelagerten Nereide sind noch Stücke von Fischschwanzwindungen zu sehen, deren Zusammenhang mit den ganz dargestellten Seewesen durchaus unklar ist und von denen besonders derjenige links wie von dem Ende der Platte abgeschnitten aussieht", so bemerke ich, daß wir rechts das Schweifende des Drachen, links aber den rechten Fuß der Nereide zu erkennen haben.

hier eine Reihe äußerer Tatsachen vor, die, von mir früher nicht genügend gewürdigt, erst jetzt im Zusammenhange der Untersuchung eine entscheidende Bedeutung gewinnen. Ich hatte früher bemerkt, daß die Komposition sich in fünf Hauptabteilungen gliedere, die den fünf Interkolumnien eines sechssäuligen Tempels entsprächen. Wenn sich nun der Fries in Rom an einer Cellenwand befand, welche nur die Breite von drei Interkolumnien hatte, so geht schon daraus hervor, daß er nicht ursprünglich für diesen Raum komponiert sein konnte. Man sah sich außerdem aber genötigt, ihn dem neuen Gebäude anzupassen und zu diesem Zwecke um ein Geringes zu verlängern. An den Eckplatten ist unmittelbar neben den Pilastern je ein schmaler Streifen eingefügt, rechts vom Beschauer von 0,17 m, so daß auf ihm der frei schwebende Eros Platz gefunden hat, links von 0,07 m. Hier ist oben an der rechten Ecke der Hauptplatte noch ein Ausschnitt bemerkbar, welcher der Profilierung des Pilasterkapitäls entspricht, so daß man deutlich erkennt, wie diese Platte ursprünglich an den Pilaster angeschoben war. Daß diese Zusätze aus dem Altertum stammen, beweist namentlich der Eros, der zwar fast ganz restauriert ist, aber durchaus auf der Grundlage der auf der untern Fläche des Reliefs erhaltenen antiken Reste.

Es ist hier noch eines andern Umstandes zu gedenken. Die Ausführung der beiden Eckplatten ist geringer als die der zwischen den Pilastern befindlichen Gruppen. Zwar setzt sich die Silhouette der Gestalten stark vom Grunde ab; aber z. B. der Triton und die beiden Gestalten rechts bilden eine Masse, die auf ihrer oberen Fläche eben oberflächlich, ohne Tiefe und Rundung der einzelnen Formen ausgearbeitet ist. An dieser Tatsache muß ich im Angesicht des Originals auch gegen den Widerspruch Overbecks festhalten. Die Erklärung jedoch, daß dadurch der Mitte gegenüber die Flügel der Komposition für den Beschauer gewissermaßen zurückweichen sollten, wird wohl einer Modifikation bedürfen. Die beiden äußeren Platten werden sich ursprünglich nicht, wie am Ostfries des Theseion, in einer und derselben geraden Linie mit den mittleren befunden haben, sondern wahrscheinlich bog der Fries an den Ecken der Vorderseite der Cella nach beiden Seiten um. Dadurch wurden die Pilaster innerhalb der Komposition wirkliche Eckpilaster zu rein architektonischer Abgrenzung der Vorderseite. Was nun jenseits dieser Grenze fiel, das gestattete nicht nur eine flüchtigere Behandlung, sondern verlangte sie fast, indem das Interesse an der Darstellung hier nicht neue Anregung erhalten, sondern gewissermaßen nur ausklingen sollte.

So viel geht aus diesen Bemerkungen hervor, daß, wenn der Fries sich früher wirklich an dem Tempel hinter dem Palast Santa Croce befand, er nicht ursprünglich für denselben gearbeitet sein konnte, sondern von einem älteren Baue herrühren mußte, an dem er in etwas verschiedener Weise verwendet war.

Gegen die Zurückführung des Frieses auf Skopas hat man ferner einen kunstmythologischen Grund geltend machen wollen: die Einführung spielender, scherzender Erotenkinder, die mehr im Geiste alexandrinischer Poesie erfunden seien, als in dem der Kunst eines Skopas. Es handelt sich hier um zweierlei: die Kindergestalt und die Mehrzahl „spielender" Eroten. Man denkt an den Eros des Praxiteles in vorgerücktem Knabenalter und überträgt dasselbe ohne weiteres auch auf die Gruppe des Eros, Pothos und

Himeros von Skopas, obwohl über letztere genauere Angaben fehlen. Auch hat man wohl die Vasenmalerei im Auge, in welcher Eros (von leicht zu motivierenden Ausnahmen späterer Zeit abgesehen) stets in Knaben-, nie in Kindergestalt erscheint. Aber die verschiedenen Kunstgattungen haben ihre verschiedenen Gebräuche; und während z. B. die schlangenfüßige Bildung der Giganten in den Malereien der Vasen nicht vorkommt, findet sie sich in Relief auf den Voluten großer unteritalischer Amphoren (z. B. Mon. d. Inst. V, t. 12).*) Die Vasenmalerei verschmäht überhaupt, besonders in mythologischen Darstellungen, die Kinderbildung und verwendet sie fast nur auf kleinen, wohl zu Kinderspielzeug bestimmten Gefäßen. Lesen wir dagegen die Beschreibung der delphischen Gemälde des Polygnot bei Pausanias, so finden wir: *παιδίον νήπιον*, *παι ἴον μικρόν*, *παιδίον*, *παῖς μικρός*, *παῖς*, also eine ganze Reihe von Abstufungen in der Kinderbildung; und an dem Plutos im Arme der Eirene besitzt München eine Kinderdarstellung an einer plastischen Gruppe, deren Erfindung der Zeit des Skopas mindestens gleichalterig ist.

Wenn man ferner die Einführung spielender Eroten in der Kunst auf den Einfluß der bukolischen Dichter zurückführen will, so vergißt man dabei ganz ein berühmtes Gemälde, das ihnen der Zeit nach vorangeht, nämlich die Hochzeit der Rhoxane von Aëtion. Der Eros, der ihr den Schleier vom Haupte weghebt, der zweite, der ihr die Sandalen auszieht, auch noch der dritte, welcher Alexander am Mantel herbeizieht, sind noch ziemlich in der Weise der älteren Kunst aufgefaßt. Aber die, welche seine Lanze schleppen, welche einen ihrer Genossen auf dem Schilde herumschleifen, der, welcher sich in den Panzer des Königs versteckt hat, um die andern zu erschrecken? Zeigen sie uns nicht das Thema der spielenden Eroten in seiner vollsten, entwickeltsten Durchbildung? Ist dies aber in dem Werke eines jüngeren Zeitgenossen des Skopas der Fall, warum soll da nicht möglich sein, daß die Anfänge dieser Kunstrichtung sich schon bei letzterem finden?

Die Anfänge — denn kehren wir nur jetzt zur Betrachtung unseres Frieses zurück! Wir haben gesehen, daß der eine Eros neben dem rechten Pilaster nicht der ursprünglichen Komposition angehört, und so bleibt uns nicht eine unbestimmte, beliebige Mehrzahl, sondern die feste Dreizahl, die gerade Skopas als Eros, Pothos und Himeros, vielleicht zuerst in einer statuarischen Gruppe dargestellt hatte. Wir mögen immerhin zugeben, daß sie hier in weniger kindlichem Alter gebildet waren, als in dem Friese, wenn ich auch andererseits vermuten möchte, daß bei der Dreiteilung oder gewissermaßen Auflösung des einheitlichen Eros in drei Gestalten sich die Alterstufe fast erwachsener Knaben, wie bei dem praxitelischen Eros, nicht mehr, wenigstens nicht für alle in gleicher Weise festhalten ließ. Aber wenn z. B. in der Vasenmalerei dem Eros da, wo er in selbständiger Weise in die Handlung eingreift, ebenso wie in gleichem Falle der Nike, das reifere Alter und die diesem entsprechende Größe zuerteilt wird, so ist dies

*) Man bestreitet mir die Berggötter in den Giebelgruppen des Parthenon und beruft sich dabei auf die Vasenmalerei, welcher diese Gattung von Lokalpersonifikation noch fremd sei. Allein ebenso fremd sind der Vasenmalerei die Flußgötter als Lokalpersonifikationen, und dennoch stellte nach Pausanias' Zeugnis Paionios den Alpheios und Kladeos im Giebel des Zeustempels zu Olympia dar.

keineswegs der Fall, wo er gewissermaßen nur in attributiver Bedeutung erscheint. In einer Darstellung von Meerdämonen endlich, in welche ein Stück Naturpoesie und naturalistischer Auffassung hineinspielt, würde ein Diminutivknabe, wie etwa der Eros bei der Verfolgung der Helena durch Menelaos (Overbeck, Gal. her. Bildw. 26, 12), schon aus formalen Gründen kaum noch am Platze sein.

Und was tun diese Eroten? Zwei von ihnen lenken die Zügel der Seetiere; nur der dritte sitzt untätig da. Wenn aber der Seedrache auf der rechten Seitenplatte Zügel hatte, noch bevor ihm der voranschwebende Eros als Lenker gegeben war, sollte da das Amt dieses letztern nicht ursprünglich von dem jetzt unbeschäftigten versehen worden sein? Bei der veränderten Bestimmung des Reliefs ließ sich ja der überschüssig gewordene Zügel links vom Pfeiler leicht wegmeißeln, während die Haltung des linken Armes durch die frühere Beschäftigung erst genügend motiviert wird. Auf diese Weise schwindet der Charakter des „Spielenden" fast ganz. Denn daß die drei Eroten die Tiere des Hochzeitszuges lenken, ist ein einfacher Gedanke, den nicht erst in alexandrinischer, sondern etwa in anakreontischer Lyrik zu finden keineswegs auffallen würde. Lenkt doch auch bei Aristophanes (av. 1737) Eros das Hochzeitsgespann des Zeus.

Verwahrung muß ich ferner einlegen gegen einen Standpunkt der Kunstbetrachtung, wie er sich bei Overbeck (S. 361—362) in den Sätzen ausspricht: „daß die Art, wie drei dieser Eroten . . . angebracht sind, von einer in hohem Grade unlebendigen Auffassung der Kunst Zeugnis ablegt. Denn die Stand- und Sitzpunkte dieser Eroten sind ja nur im Kunstwerke unbewegte, bei der Vorstellung wirklichen Lebens der dargestellten Wesen dagegen so bewegte, daß man behaupten kann, so gut wie auf diesem Pferdebein und auf diesen Schweifwindungen könnte jemand, und wär's zehnmal ein geflügeltes Wesen, auf den Flügeln einer arbeitenden Schiffsschraube Platz nehmen." Jene Schweifwindungen sind der poetisch-künstlerische, plastische Ausdruck der Meereswogen. Auf ihnen, wie sie sich heben und senken, mögen die Eroten gleich Wasservögeln sich schaukeln und wiegen, und auch auf den gehobenen Fuß des Rosses, gleichsam eine überstürzende Meereswelle, darf wohl ein Eros den einen Fuß (der andere, wie im Original deutlich zu erkennen ist, schwebt in der Luft) in flüchtiger Berührung setzen und über ihn dahin schreiten, mit dem gleichen Rechte wie etwa Prellers Leukothea sich auf der Spitze einer solchen Woge triumphierend emporhebt.

Überhaupt wäre zu wünschen, daß den feinen Motivierungen des Künstlers auch ein feineres Verständnis entgegengebracht würde. Ich hatte früher darauf aufmerksam gemacht, daß, obwohl sich die verschiedenen Gruppen des Frieses nach dem architektonischen Zentrum zu bewegen und materiell dort aufeinander zu stoßen scheinen, der Beschauer dennoch den Eindruck empfange, als bewege sich der gesamte Zug nach einer einzigen Richtung hin vorwärts, nämlich mit seiner Spitze in der Mitte dem Beschauer entgegen. Dieser Eindruck beruhe auf der perspektivisch verschobenen Ansicht des Wagens, auf der Darstellung des einen Triton in der Vorderansicht und auf der Wendung des Seerosses der Doris. Overbeck (S. 358) will darin einfache Konsequenzen der Gesetze der Reliefbildnerei sehen, wie sie auch sonst ohne die von mir behaupteteu Absichten beobachtet

würden. Daß sich das Seeroß der Doris nach außen wende, sei tatsächlich irrig; lediglich den Kopf wende dasselbe um, damit er nicht mit dem Arm des Triton häßlich zusammenstoße. Allerdings ist es zunächst und hauptsächlich der Kopf, der stark, sogar nach rückwärts gedreht wird. Die Wirkung dieser Wendung aber wird unterstützt durch die Stellung der Beine, welche uns die Brust wie im Begriff zeigt, der Bewegung des Kopfes einigermaßen zu folgen, sowie dadurch, daß der Fischschwanz hinter den linken Vorderfuß des folgenden Seestiers zurücktritt. Es handelt sich hier allerdings nicht um eine materielle, volle Wendung, sondern nur um Andeutungen, welche den Eindruck einer Wendung nach vorn, und zwar einer noch nicht vollzogenen, sondern eben erst beginnenden Wendung hervorbringen sollen, um vor allem den Zusammenstoß mit dem Tritonengespann zu vermeiden. Diese Andeutungen aber genügen gegenüber der durchaus entschiedenen Betonung des Motivs in der Stellung des vorderen Triton. Indem dieser genau im Zentrum des ganzen Frieses nicht etwa bloß mit dem Oberkörper, sondern auch mit den beiden die Füße vertretenden Fischleibern uns in voller Vorderansicht entgegentritt, ist es bestimmt ausgesprochen, daß seine Bewegung nicht nach links, sondern gerade nach vorn gerichtet ist, und daß ihm dahin auch der Wagen wird folgen müssen, wenn auch bei ihm die Wendung nach außen kaum oder nur wenig stärker als bei dem Seeroß der Doris angedeutet ist. Overbeck behauptet nun zwar, der Künstler des Reliefs habe sich nur von der Absicht leiten lassen, daß die Gestalt der Amphitrite nicht ganz oder zum größten Teile von der des Poseidon verdeckt werde, und er sei hierbei nicht anders verfahren, als der Meister des Parthenonfrieses in der Darstellung der Zyga des Reiteraufzuges an der Nord- und Südseite. Allein diese Analogie ist leider unglücklich gewählt. Die Reiter sind zwar so geordnet, daß wir schräg in ihre Züge hineinsehen, aber sie bewegen sich durchaus in einer Richtung, welche mit der Grund- und mit der Oberfläche des Reliefs parallel läuft, während durch die elliptische Form des Rades am Wagen des Poseidon deutlich ausgesprochen ist, daß derselbe als schräg zwischen jene beiden Flächen gestellt zu denken ist. Allerdings bietet der Parthenonfries passende Gelegenheit zur Vergleichung, aber in einem den Absichten Overbecks geradezu widersprechenden Sinne. An den Viergespannen nämlich sind alle Räder kreisrund, eben weil die Wagen sich ganz in der gleichen Richtung wie die Reiter bewegen; und doch hat auch hier der Künstler die Mittel gefunden, in dieser reinen Profilstellung mehr als einmal zwei Figuren auf dem Wagen nebeneinander sichtbar werden zu lassen. Dasselbe hätte sicherlich auch der Künstler des Münchener Frieses vermocht, wenn er nicht mit der perspektivischen Verschiebung des Wagens eine andere Absicht hätte verbinden wollen.

So bleibt schließlich ein einziger Vorwurf übrig, welchen man dem Relief, so wie es ist, mit einem gewissen Rechte machen kann, nämlich daß die materielle Ausführung etwas Stumpfes hat und derjenigen Frische entbehrt, die wir wohl von einem Werke aus der Zeit des Skopas zu erwarten berechtigt sind. Zum Teil mildert sich dieser Vorwurf durch den Ort, für den der Fries ursprünglich bestimmt war: unter der Vorhalle eines Tempels, wo die Beleuchtung einer scharfen, schneidigen Behandlung nicht günstig war. Zum Teil aber trifft er nicht den Künstler, der das Werk

ausführte. Genauere Betrachtung zeigt nämlich, daß das Relief, wenn auch nicht geradezu mit dem Meißel überarbeitet, doch mit einer Art Schabeisen übergangen, auf der Oberfläche verputzt und abgekratzt ist, und zwar nicht in neuerer Zeit, sondern offenbar damals, als man ein Werk, das etwa 300 Jahre der Luft ausgesetzt gewesen war, für den Neubau in Rom benutzen wollte. Dadurch ist uns allerdings der letzte und feinste Reiz originaler Frische, gewissermaßen die eigene „Handschrift" des ausführenden Künstlers verloren gegangen; aber alle übrigen Vorzüge des Werkes bleiben bestehen, und die erneute Prüfung hat nur den Erfolg gehabt, dieselben in um so reinerem Lichte hervortreten zu lassen.

Der Hermes des Praxiteles.*)

(1882.)

Selten hat sich ein antikes Kunstwerk in Deutschland so schnell die allgemeinste Anerkennung und Zuneigung erworben, wie der Hermes des Praxiteles. Es mag dabei ein Gefühl der Genugtuung mitgewirkt haben, daß die Hebung eines solchen Schatzes dem ersten Zusammenstehen Gesamtdeutschlands zu einem umfassenden wissenschaftlichen Unternehmen gelungen war. Nicht minder förderlich erwies sich der Umstand, daß mit der Entdeckung des Werkes durch das Zeugnis des Pausanias sofort auch der Name seines Urhebers gegeben war, des Praxiteles, dessen anmutsvolle Schönheit sich nicht nur im Altertum der weitverbreitetsten Bewunderung erfreute, sondern auch dem modernen Empfinden noch näher steht, als die Erhabenheit selbst eines Phidias. Leise Zweifel, ob wir wirklich so glücklich seien, ein originales Werk von der Hand dieses Meisters und nicht etwa eines jüngeren Namensgenossen zu besitzen, verschwanden bald im Angesicht des Marmors und seiner Nachbildungen. So erklärt es sich, daß in den zahlreichen Besprechungen, welche das Werk gefunden hat, die Freude am neugewonnenen Besitz und die bewundernde Schilderung seiner Schönheiten den Grundton bildet. Fast fünf Jahre nach der Entdeckung möchte es jedoch nicht mehr zu früh sein, zu einer Analyse des einzelnen vorzuschreiten und die kritisch-historische Betrachtung in den Vordergrund treten zu lassen. Zwar hat man ausgesprochen, es sei Vermessenheit, die Entwicklung innerhalb der Individualität eines Künstlers wie Praxiteles mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nachweisen zu wollen. Allein wenn die Kunstgeschichte wirklich fortschreiten soll, so wird sie auch zuweilen einen mutigen Schritt wagen müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß er erst auf Umwegen zum Ziele führe. Nehmen wir also lieber Akt von dem gleichzeitigen Zugeständnisse, es sei ohne weiteres anzunehmen, daß ein Künstler von der Größe des Praxiteles ein gewaltiges Fortschreiten an sich selbst erfahren haben müsse.

Über die persönlichen Verhältnisse der antiken Künstler sind wir wenig unterrichtet, und fast scheint es, als ob gerade der weitverbreitete Ruhm

*) Deutsche Rundschau, 1882, Bd. 31 S. 188—205 [Abb. 46].

des Praxiteles die Schuld trage, daß man sich um die Einzelheiten seines Lebens nicht viel gekümmert habe: es galt von ihm, was eine poetische Inschrift von Giotto aussagt:



46. Hermes des Praxiteles. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit.

In der kurzen chronologischen Aufzählung der griechischen Künstler bei Plinius wird Praxiteles in die 104. Olympiade (364 v. Chr.) gesetzt. Aber erst aus der weiteren Angabe, daß seine Söhne noch in der 121. Olympiade, also 68 Jahre später, tätig waren, folgern wir, daß Ol. 104 mehr den Beginn, als den Höhepunkt oder das Ende seiner Blütezeit bezeichne. Auch über die Herkunft des Künstlers schweigt die Überlieferung. Da wir jedoch wissen, daß nach griechischer Sitte der Name des Großvaters häufig auf einen der Enkel überging, und daß einer der Söhne des Praxiteles den Namen Kephisodot trug, so ergibt sich daraus die jetzt allgemein gebilligte Annahme, daß ein um zwei Generationen älterer, als tüchtiger Künstler bekannter Kephisodot der Vater des Praxiteles war. Nicht weniger fehlen Angaben über die Entstehungszeit der verschiedenen Werke, und wir suchen

daher die Lücken unseres Wissens durch Vermutungen auszufüllen, die sich durch anderweitige Verhältnisse, namentlich durch den Hinblick auf Ereignisse der politischen Geschichte wahrscheinlich machen lassen.

Ein solches Ereignis war der Sieg des Epaminondas über die Spartaner bei Leuktra (Ol. 102, 2 = 371 v. Chr.). Um die Früchte dieses Erfolges zu sichern und dem überwiegenden Einflusse der Spartaner im Peloponnes eine gewichtige Macht entgegenzustellen, wurden von ihm die Messenier in ihr Heimatland zurückgeführt, wurde dort die Stadt Messene und ebenso in Arkadien Megalopolis neu gegründet, Mantinea endlich, welches vierzehn Jahre vorher von den Spartanern unter Agesipolis zerstört worden war, an seiner früheren Stelle wieder aufgebaut. In Messene und Megalopolis sind an der künstlerischen Ausschmückung der neu errichteten Heiligtümer vorzugsweise zwei geistig einander nahe verwandte Künstler beteiligt, Damophon von Messene und Kephisodot aus Athen. In Mantinea dagegen finden wir von dem Sohne des letzteren, von Praxiteles, zwei größere, je aus drei Figuren bestehende Werke. Es scheint daher, daß, entsprechend der Gemeinsamkeit in der politischen Organisation, auch die Verteilung der künstlerischen Aufgaben in den drei Städten unter die drei Künstler nach einem einheitlichen Plane oder einer gemeinsamen Verständigung stattgefunden habe.

Danach dürfen wir also die Tätigkeit des Praxiteles in Mantinea in die Zeit bald nach der Wiederherstellung der Stadt, d. h. in die Jugendzeit des Künstlers setzen. Außerdem werden nur wenige seiner Werke als im Peloponnes befindlich angeführt; und später scheinen seine Kräfte für entferntere Gegenden in Anspruch genommen worden zu sein. Dürfen wir demnach vermuten, daß die sämtlichen Werke im Peloponnes während eines einmaligen längeren Aufenthaltes in den dortigen Gegenden entstanden waren, so würde auch der Hermes zu Olympia unter die Zahl der Jugendwerke des Meisters einzurechnen sein. Ein äußeres Zeugnis läßt sich dafür freilich nicht beibringen; immerhin aber ist die Wahrscheinlichkeit groß genug, um die Frage zu rechtfertigen, ob das Werk selbst in seinem Kunstcharakter Anhaltspunkte darbiete, welche uns veranlassen müssen, es für eine Arbeit aus den jüngeren Jahren des Künstlers, sagen wir vor seinem zurückgelegten dreißigsten Jahre zu halten.

Praxiteles war nicht der erste, welcher den Hermes mit dem Dionysoskinde in einer statuarischen Gruppe dargestellt hatte. Schon unter den Werken seines Vaters wird von Plinius (34, 87) ein „Merkur als Pfleger des Bacchuskindes“ angeführt: Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens. Mehr erfahren wir nicht. Aber eine Erfindung desselben Kephisodot ist auch die Gruppe der Eirene mit Plutos in der Münchener Glyptothek [Abb. 41], eine Gruppe, die durch ihr Grundmotiv, das Kind auf den Armen seiner Pflegerin, das geistige Gegenstück zu der vorhergenannten bildet. Dieses Werk aber nimmt in der Geschichte der Gruppenkomposition eine sehr bestimmte Stellung ein. Wir besitzen allerdings aus noch früherer Zeit größere statuarische Kompositionen in den Giebelfeldern der Tempel, in welchen, wie am Parthenon, auch wohl Figurenpaare zu engeren Gruppen vereinigt sind. Aber durch ihre Verbindung mit der Architektur und ihre feste Einrahmung in das Dreieck des Giebels wirken sie als Hochreliefs. Noch loser waren die Statuenreihen zusammengeordnet, welche infolge wich-

tiger politischer Ereignisse nach Olympia oder Delphi geweiht wurden, z. B. das Delphische Weihgeschenk der Athener von der Hand des Phidias, welches Miltiades mit Apollo und Athene in der Mitte athenischer Stammesheroen darstellte. Andere Forderungen erhebt dagegen die frei für sich bestehende „geschlossene" Gruppe. Diese entwickelt sich langsam und stufenweise. In der ältesten Zeit trägt der Delische Apollo des Tektaios und Angelion die drei Grazien als Miniaturfiguren auf der Hand; auf Münzen von Kaulonia ist auf dem ausgestreckten Arme des Apollo eine kleine Figur laufend dargestellt; auf einem unteritalischen Terrakottarelief steht Eros in ziemlich großen Verhältnissen auf dem Vorderarme der Aphrodite: hier sind es also reine Attribute, welche der Gott trägt oder dem Beschauer entgegenhält, die sogar beliebig gewechselt werden könnten, ohne daß deshalb die Gestalt des Gottes selbst verändert zu werden brauchte. Auch bei der Parthenos, beim Zeus des Phidias nimmt die Nike prinzipiell noch die gleiche unbedeutende Stellung ein. Ist sie auch in etwas nähere Beziehung zur Gottheit gesetzt, etwas gewachsen an Größe, so bleibt sie doch ihrem Wesen nach nur ein Attribut, und der Blick des Gottes ist nicht auf die Nike, sondern dem Beschauer zugewandt. Eirene mit Plutos bietet uns das erste nachweisbare Beispiel einer geschlossenen Gruppe. Die Göttin trägt das Kind auf dem Arme, wie man es im Leben trägt; sie blickt auf das Kind, und wir sehen, daß sie ihm ihre Pflege angedeihen läßt: sie sind beide aufeinander angewiesen, und nur die verhältnismäßige Kleinheit des Kindes erinnert noch leise an die attributive Behandlung einer früheren Zeit.

Die glückliche Lösung eines Problems bleibt selten ohne weitergreifenden Einfluß. So hören wir neben der Eirene von einer Tyche mit Plutos als einem Werke des Xenophon, eines Zeitgenossen und Mitarbeiters des Kephisodot. Wir kennen, wenn auch nur aus späteren Nach- und teilweisen Umbildungen Athene mit dem Knaben Erichthonios in kleinen Bronzen (Memor. dell' Inst. arch. II t. IX, cf. p. 249), sowie in einer Marmorstatue der Rotunde des Berliner Museums (Clarac Mus. de sculpt. 461 C, 888 E [Beschreibung der Berliner Skulpturen Nr. 72]), und hierher gehört wohl auch die Erfindung der schönen Gruppe des Herakles, welcher den kleinen Telephos in der Löwenhaut trägt, im Museo Chiaramonti des Vatikan (Clarac 800, 2003) [Amelung, Sk. d. Vat. I Taf. 79, Nr. 636]. Alle diese Kompositionen zeigen nach zwei Seiten hin eine gewisse Gemeinsamkeit, nämlich in der relativen Kleinheit des Kindes und in der wenig engen, noch nicht zu einer ganz strengen künstlerischen Einheit abgeschlossenen Beziehung zwischen Kind und Pfleger. — In vollem Gegensatze hierzu steht die schon etwas genrehaft in alexandrinischem Geiste komponierte Gruppe eines Satyrs, welcher das Dionysoskind auf der Schulter trägt (Clarac 704 B, 1628 A, B und öfter). Hier ordnet sich der Satyr als dienender Dämon dem Götterkinde völlig unter; das Kind jubelt, es triumphiert auch künstlerisch wie der Reiter über sein Roß; der Satyr erscheint wie eine belebte Basis, auf welche das Kind emporgehoben werden soll. — Mitten inne steht die bekannte Gruppe des Silen als Pfleger des Dionysoskindes [Abb. 47]. Das Größenverhältnis ist hier vollkommen ausgeglichen; Mann und Kind sind unauflöslich zu einer Einheit verbunden. Zwischen Pfleger und Kind ist ein Gleichgewicht hergestellt, das geistig und künstlerisch gleich harmonisch



47. Silen und Dionysos. Paris, Louvre. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

wirkt. Ohne materiellen Beweis haben wir uns daran gewöhnt, diese Komposition als aus praxitelischem Geiste hervorgegangen zu betrachten; und diese auf halb unbewußter Anschauung beruhende Annahme hat gewiß insofern ihre Berechtigung, als eine solche Komposition vor den Neuerungen

des Praxiteles unmöglich war, diese Neuerungen selbst aber gerade in diesem Werke einen so vollendeten, abgerundeten Ausdruck finden, daß es als die Erfindung eines Schülers oder Nachfolgers nur schwer verständlich sein würde: wir haben in dieser Gruppe die gereifte Frucht der Bestrebungen eines bahnbrechenden Genius.

Fragen wir jetzt, welche Stellung der Hermes des Praxiteles unter diesen verschiedenartigen kinderpflegenden Gestalten einnimmt, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein; der Hermes steht, was das Verhältnis des Kindes anlangt, der Eirene näher als dem Silen. Praxiteles befand sich offenbar noch unter dem Einflusse seines Vaters; in der liebevollen Neigung des Hauptes der Eirene ging der Vater fast noch über den Sohn hinaus, während das herzgewinnende Scherzen des Hermes mit seinem Pflegling so recht aus dem Empfinden eines jugendlich frischen und unbefangenen Künstlergeistes herausgewachsen erscheint.

Eine weitere Vergleichung lehrt, daß in den genannten Gruppen das Kind nackt dargestellt ist; nur der Plutos ist halbbekleidet: auch darin steht Praxiteles noch unter dem Einflusse des Vaters, obwohl sich dabei eine künstlerische Schwierigkeit ergab, die mit rein plastischen Mitteln zu lösen ihm hier noch nicht völlig gelungen ist: die Gewandung des Knaben berührt sich zu nahe mit der über den Baumstamm gehängten Chlamys des Hermes. Nur wenn wir uns den Gegensatz einer verschiedenen Färbung hinzudenken, gewinnen wir volle Übersichtlichkeit.

Nach andern Seiten ist der Sohn des Kephisodot schon der Praxiteles, welcher eigene und neue Bahnen einschlug. So zunächst in der „Ponderation", dem Abwägen des Gleichgewichts, durch welches die Haltung einer Figur bedingt ist. In der älteren Zeit ließ man den ruhig stehenden Körper noch gleichmäßig auf beiden Beinen ruhen. Größere Freiheit ergab sich durch die Entlastung des einen Beines, und es ist das Verdienst des Polyklet, dieses Ruhen des Körpers auf einem Schenkel (uno crure insistere) mit Bewußtsein und theoretisch durchgeführt zu haben. Doch bewahrt bei ihm diese Stellung noch den Charakter eines Ruhens auf sich selbst, eines sich Sammelns zu neuer Tätigkeit. Dieses System herrscht noch in der Gruppe der Eirene. Der Eindruck größerer Leichtigkeit entsteht erst, wenn den Beinen überhaupt ein Teil der Last abgenommen wird, nämlich wenn durch das Auflehnen des einen Armes auf einen außerhalb der Figur stehenden Träger der Oberkörper eine neue Stütze erhält. Dieser Fortschritt, welchen wir schon nach den bisherigen Anschauungen mit Bestimmtheit dem Praxiteles beizulegen vermochten, ist in dem Hermes bereits vorhanden: er lehnt den linken mit dem Knaben belasteten Arm auf einen Baumstamm. Doch lassen sich innerhalb dieses Fortschrittes wiederum gewisse Abstufungen der Entwicklung verfolgen. Ein Muster von Raffinement nach der Seite leichter Eleganz ist der Apollon Sauroktonos des Praxiteles. Der an den Baum gelehnte erhobene linke Arm erscheint kaum noch als eine Stütze, sondern bildet in bestimmter Beziehung zu dem zweiten, im rechten Fuße liegenden Stützpunkte des Körpers den einen Endpunkt einer Achse, um welche der Körper, dem Impulse der Hand beim Stechen nach der Eidechse folgend, eine teilweise Drehung vollziehen soll. In der Gruppe des Silens mit dem Bacchuskinde dagegen, besonders wenn wir die Rückseite des besten uns erhaltenen Pariser Exemplars (Clarac 333, 1556)

betrachten, lehnt sich der Körper bestimmt nach der Seite hin, und der Baumstamm wird zur wirklichen Stütze. Im Vergleiche damit bildet der Hermes gewissermaßen den Übergang des Freistehens mit ausgebeugter Hüfte zu dem festen Aufstützen, dessen hier der Gott kaum für sich selbst, sondern nur insoweit bedarf, als für die künstliche Belastung des Armes durch das Kind eine Ausgleichung erforderlich ist.

Überhaupt liegt in der Anwendung des Baumstammes noch etwas Verschämtes, worauf gerade im Zusammenhalt mit einer erst neuerdings bekannt gewordenen Tatsache Nachdruck zu legen ist. Ohne die im letzten Jahre entdeckte Marmorreplik der Parthenos des Phidias würden wir uns schwerlich haben überreden lassen, daß der durch die Nike belastete rechte Arm der Göttin im Originale durch eine einfach darunter gesetzte Säule gestützt gewesen sei; und doch wüßte ich nicht, wodurch sich die Beweiskraft der Kopie in diesem Punkte abschwächen ließe. So vermögen wir uns mit der allerdings auffälligen Tatsache nur durch die Annahme abzufinden, daß der Künstler mit seltener Unbefangenheit die Forderungen des mechanischen Gleichgewichtes als zwingend anerkannte und sich entschloß, ihnen durch einfache äußere Mittel Genüge zu leisten, in der Zuversicht, der kunstsinnige Beschauer werde die schmucklose Säule, die sich wahrscheinlich durch Material und Farbe in sehr bestimmter Weise für das Auge von dem Goldelfenbeinbilde ablöste, weiter nicht beachten, wie ja auch wir uns gewöhnt haben, so manche für die Festigkeit notwendige Stützen an Marmorstatuen als für die Gesamtwirkung ohne Belang völlig unberücksichtigt zu lassen. Schon Praxiteles mochte diese Unbefangenheit nicht mehr vollständig besitzen. Er hat zwar zwischen der linken Hüfte des Hermes und dem Baumstamme eine Querstütze nicht etwa bloß der Festigkeit wegen stehen lassen, sondern sogar insoweit für die Komposition verwertet, als er mit ihrer Hilfe die zwischen Körper und Stamm von oben nach unten klaffende Spalte für das Auge gewissermaßen überbrückte; und gewiß wirkt diese völlig neutrale Verbindung weit günstiger, als es z. B. ein gegen die Hüfte vorspringender starker Ast getan hätte. Aber indem er überhaupt den Baumstamm an die Stelle der Säule oder eines Pfeilers setzte, der sich dem weichen rhythmischen Flusse aller übrigen Linien schwer hätte einfügen lassen, scheint er sofort das Bedürfnis empfunden zu haben, eben diesen Stamm, der durch keine innere Notwendigkeit gegeben war, sondern sich als ein zu freierer künstlerischer Behandlung geeignetes Auskunftsmittel darbot, dem Auge wieder zu verbergen; er läßt das abgelegte Gewand bis tief über den Stamm herabfallen: eine Masse, fast zu schwer für den Gott und seine Chlamys. Erst in Werken wie dem Sauroktonos und dem Silen ist diese Befangenheit in der Verwendung des Baumstammes völlig überwunden.

Den Eindruck der Schwere scheint der Künstler wieder zu mildern durch die sehr ins einzelne gehende Durchführung der Gewandung, deren stilistische Behandlung zu derjenigen der früheren Zeit in einem bestimmten Gegensatze steht. An den Skulpturen des Parthenon finden wir trotz des Reichtums und der Fülle der Motive in der Gewandung doch eine besondere, später vielfach dominierende Ausdruckweise noch nicht angewendet. Die großen Falten verlaufen von einem zum anderen Ende in einer sei es geraden, sei es geschwungenen, aber ungebrochenen Linie; es fehlen die so-

genannten Augen, welche besonders da entstehen, wo die Falten in der Senkung zwischen ihren beiden Endpunkten wegen Mangel an Spannung, der natürlichen Schwere des Stoffes folgend, in scharfen Brüchen sich begegnen. Für die Kenntnis dieser Augen mag namentlich auf die Werke Dürers und verwandter Künstler verwiesen werden, da sie dort wegen zu starker Betonung den Charakter der ganzen Gewandung in etwas zu einseitiger Richtung beherrschen. Wo sie in der älteren griechischen Kunst vereinzelt sich finden, erscheinen sie mehr als ein Spiel des Zufalls. Am Hermes dagegen treten sie auf als das Resultat einer bestimmten Absicht, als der Ausgangspunkt eines neuen Systems, zunächst allerdings an einem Gewande, das nur seiner Schwere folgend über einen toten Stamm gehängt ist, während an den Parthenonskulpturen auch die Gewandung schon an dem Leben der Gestalten ihren Anteil zu haben und selbständig mitzusprechen scheint. Hier beim Hermes nun wurde der Künstler gerade durch den Zustand absoluter Ruhe zu einer ganz neuen Art der Naturbetrachtung geführt: nicht das reine ideale Gesetz der Faltenbildung, sondern die Erscheinung der Falte in ihren vielfachen Zufälligkeiten drängte sich seiner Beobachtung auf. Schwerlich gibt es aus dem ganzen Altertum ein zweites Stück Gewandung, welches eine gleiche Fülle von Faltenmotiven und in jeder Falte wieder einen gleichen Reichtum von einzelnen Nuancierungen der Form zur Anschauung brächte. Selbst an der großen Nike von Samothrake erscheint bei eingehendster Durchführung das Detail mehr bestimmten Gesichtspunkten untergeordnet.

Hier müssen wir indessen fragen, ob eine Behandlung wie die am Hermes das Kennzeichen eines bereits fertigen Meisters ist. Wohl verrät sie die Hand eines bedeutenden Künstlers, eines Meisters aber noch nicht. Die früheren Künstler vernachlässigten wahrlich das Studium der Natur in keiner Weise; aber sobald sie die Hand anlegten, um ihre Ideen mit körperlichen Formen zu bekleiden, sahen sie von direkter Nachahmung des Modells ab. Als man jedoch das Modell auch für die Ausführung zu benutzen begann, mußte sich der Beobachtung eine Masse von Einzelheiten und Zufälligkeiten darbieten, welche ohne längere Erfahrung zu bewältigen nicht wohl gelingen konnte. Daß diese Bemerkung gerade auf das Gewand des Hermes ihre Anwendung finde, wird niemand in Abrede stellen wollen. Beachten wir namentlich die Partien unter dem Arme, mit denen sich, wie schon bemerkt, noch die Gewandung des Kindes begegnet, so finden wir hier eine solche Fülle von Motiven, daß sich damit zwei Werke ausstatten ließen, ohne daß sie den Eindruck der Dürftigkeit machen würden. Ebenso hätte sich in der Ausführung der lang herabhängenden Falten ein Teil der Einzelheiten unterdrücken lassen, ohne daß irgend eine Leere sich fühlbar gemacht hätte. Wir stehen bei dem Gewande des Hermes, so wie es ist, dem Schaffen einer jugendlichen Kraft gegenüber, die sich der Überfülle von Gedanken und Motiven nicht zu erwehren vermag und noch der Erfahrung bedarf, um zu erkennen, daß der Meister sich erst in der Beschränkung, der Unterordnung des einzelnen unter das Ganze bewähre.

Schwieriger ist es, nicht nur nach den Photographien, sondern selbst angesichts des Gipsabgusses sich von der Behandlung des Körpers und seiner Formen eine bestimmte Rechenschaft zu geben. Die schöne vom Scheitel durch die Achse des ganzen Körpers bis zum Standfuße durch-

geführte, die ganze Komposition beherrschende geschwungene Linie wurde schon bisher als eine wesentliche Eigentümlichkeit praxitelischer Kunst angesehen, und der Hermes bestätigt die Richtigkeit dieser Auffassung. Es leuchtet aber ein, daß durch diese Neuerung nicht nur der Rhythmus der ganzen Gestalt im Gegensatze zu der Strenge der früheren Zeit wesentlich verändert wurde, sondern daß diesem weicheren Rhythmus überhaupt auch eine weichere Behandlung der Form entsprechen mußte. Es war notwendig, die den Parthenonskulpturen eigene Großartigkeit der Massengliederung durch Einfügung vermittelnder Zwischenglieder zu mildern und in der Durchbildung der Körper der sinnlichen Erscheinung mehr Rechnung zu tragen. Daß diesen Forderungen am Hermes im Prinzip bereits Genüge geschehen sei, soll keineswegs geleugnet werden. Wenn mir jedoch von unbefangener Seite die Frage vorgelegt wurde, ob der Hermes wirklich in jeder Beziehung der hohen Vorstellung entspreche, welche ich mir gewiß schon früher von einem praxitelischen Werke gebildet habe, so findet der in dieser Frage liegende Zweifel wohl darin seine Begründung, daß der Künstler am Hermes noch nicht durchweg diejenige volle Sicherheit in der Ausführung erreicht hat, die nur das Resultat langer Übung sein kann. Die größte Schwierigkeit liegt dabei in der scharfen und doch wieder zarten Begrenzung der Formen, welche das volle Verständnis des inneren Getriebes und des Ineinandergreifens der einzelnen Muskeln zur Voraussetzung hat, obwohl dasselbe, durch die Umhüllung der Haut dem Auge entzogen, oft nur in leisen Modulationen der Form auf der Oberfläche sichtbar wird. Was der Künstler hier geleistet hat, soll vielen, ja den meisten der erhaltenen Werke gegenüber keinem Tadel unterworfen werden. Legen wir jedoch den höchsten Maßstab an, so wird zuzugeben sein, daß eine noch größere Verfeinerung und Präzisierung namentlich in der Umschreibung der einzelnen Formen wohl möglich gewesen wäre, möglich als das Resultat derjenigen Meisterschaft, die auch dem größten Genie nicht angeboren sein kann, sondern ihm erst als Frucht langer Arbeit zuteil wird.

Aber der Kopf [Abb. 48]? darf sich auch an ihn die Kritik mit ihren Zweifeln und Einschränkungen heranwagen? Wer sich am Reiz der schönen Erscheinung genügen läßt, mag hier der Kritik jede Berechtigung absprechen. Wer aber in der Form auch den geistigen Gehalt sucht, wird sich das Recht einer unterscheidenden Prüfung nicht nehmen lassen. Ich möchte mich hier auf das Urteil eines kunstverständigen Freundes berufen, der mir eingestand, daß ihm bei aller Bewunderung des Werkes gerade in bezug auf den Ausdruck des Kopfes eine gewisse Unklarheit, eine Art Zweifel zurückgeblieben sei, der sich schließlich in der Frage zusammenfaßte: ist dieser Kopf wirklich der Kopf eines rechten Hermes? Wir sind so glücklich, ein zweites Bild des Gottes in mehrfachen Wiederholungen zu besitzen, das wegen seiner formalen Verwandtschaft mit dem olympischen schon von Treu in der ersten Publikation dieses letzteren mit Recht als eine Erfindung praxitelischen Geistes in Anspruch genommen worden ist. Neben der Statue, die unter dem Namen des Antinous von Belvedere bekannt ist, darf besonders das Exemplar von Andros [Abb. 49], wenn auch nicht als Original, doch als Arbeit guten griechischen Meißels herbeigezogen werden. Sehen wir daher bei dem Kopfe desselben von den Feinheiten der Ausführung ab, die an einer Nachbildung nicht zu erwarten sind, und wir

werden nicht in Abrede stellen, daß hier der Gott in ausgeprägterer Weise Hermes ist, als in der Statue von Olympia. Die athletisch durchgearbeitete Stirn, die etwas gebogene Widdernase, der scheinbar zerstreute, aber absichtlich gleichgültige Blick, der auf innere Spannung und Aufmerksamkeit hindeutet, der Ausdruck jener besonderen Art des Beobachtens, welches „ganz Ohr" ist, in Verbindung mit der Stellung und Haltung, die in scheinbarer Ruhe und Lässigkeit nur die Kräfte zu schneller, energischer Tätigkeit sammelt. Alles charakterisiert hier den vielgewandten, vielleicht am wenigsten idealen, aber in allen Lagen des Lebens praktisch bewährten Gott. Wollte man einwenden, dem Hermes von Olympia als Kindespfleger eigne der mildere, sanftere Charakter, so möchte es darum sein, wenn es sich nur um einzelne feinere Nuancierungen des Ausdruckes, nicht um eine über das Ganze verbreitete, wie halb verschleierte Stimmung handelte, die, so sehr sie uns gefangen nehmen mag, doch nicht als ein Ausfluß der innersten Natur des Gottes gelten darf: es ist vielmehr die Stimmung des jugendlichen Künstlers, das noch jugendlich zarte Empfinden des Schöpfers dieses Werkes, welches sich über dem Antlitze des Gottes verbreitet. Wir erkennen hier den Hermes eines Künstlers, der noch zu unbefangen ist, um alle die versteckten Falten in dem verschlagenen Gemüte des Gottes bereits durchforscht und erkannt zu haben. Es ist damit keineswegs ein Tadel ausgesprochen. Fast ungesucht bietet sich eine kunstgeschichtliche Analogie dar: wenn wir auch in Raffaels Spasimo di Sicilia oder in der Transfiguration, seinem letzten Werke, ein höchstes in seiner Art erkennen, werden wir darum sein Sposalizio, seine Grablegung Borghese verachten? Es wird vielleicht nicht wenige geben, welche sich durch die Grablegung in ihrem Empfinden noch stärker angezogen fühlen, als durch die jedenfalls gereiftere Frucht des letzten Werkes. Diesen Raffael der vorrömischen Zeit möchte ich mit dem Künstler des olympischen Hermes vergleichen, und hoffe dadurch dem Gefühle derjenigen volles Genüge zu leisten, welche vielleicht der eben aufbrechenden Knospe den Vorzug vor der reich entfalteten Blüte einräumen.



48. Kopf des praxitelischen Hermes.
Winter, Kunstgesch. in Bildern.

Was hier auf Grund des in dem Werke herrschenden Empfindens behauptet wird, findet eine überraschende Bestätigung von seiten der rein formalen Betrachtung. „Über den Kopf des praxitelischen Hermes" hat R. Kekulé eine besondere Schrift (Stuttgart, bei Spemann 1881) veröffentlicht, in welcher er den Typus desselben mit denen myronischer Köpfe vergleicht. Unsere Anschauung der letzteren beruht in erster Linie auf dem

Kopfe des früher im Massimischen Besitze befindlichen Diskobols, hat aber eine Erweiterung erfahren durch den Kopf der Statue eines Athleten, welcher sich Salböl in die Hand träufelt, in der Glyptothek zu München (Mon. dell' Inst. XI t. 7) [Abb. 39], mag dieses Werk nun, wie ich behauptete, eine Erfindung des Myron oder, wie Kekulé vielleicht mit Recht annimmt, eines ihm durchaus geistesverwandten Schülers sein. Gewiß wird jeder im ersten Augenblicke überrascht sein zu hören, daß der weiche, empfindungsvolle Praxiteles sich an die Kunstweise des noch herben und so ausgesprochen energischen Myron angelehnt habe. Aber die Zusammenstellung der beiden Köpfe des Münchener Athleten und des Hermes von Olympia wirkt schlagend und läßt keinen Zweifel, daß Praxiteles im Kopfe des Hermes, so sehr er in Ausdruck und Empfindung seine Selbständigkeit wahrt, doch in formaler Beziehung vom Typus des Münchener Kopfes abhängig war. Die hohe und runde Schädelform, das Oval des Gesichtes, die Begrenzung der Stirn durch das Haar, der Bau der Stirn und noch viele andere Einzelheiten beweisen, daß bei beiden Köpfen „alles gleich oder doch gleichartig“ ist. Wenn wir uns nun die konsequente Entwicklung der griechischen Kunst vor Augen halten, so kann es keineswegs auffallen, daß ein Künstler in solcher Weise an die Leistungen seiner Vorgänger anknüpft, ja sie ausbeutet, soweit es für seine Zwecke dienlich scheint. Aber die Erfahrung lehrt auch, das zu jeder Zeit die bedeutendsten, die bahnbrechenden Geister von der Basis des Gegebenen aus doch schließlich immer zu Neuschöpfungen gelangten.



49. Hermes von Andros. Athen, Nationalmuseum. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

Was etwa im vorliegenden Falle als Neuschöpfung zu bezeichnen sei, mag durch den Typus des schon erwähnten Hermes von Andros erläutert werden. In der allgemeinen Anlage desselben sind einzelne Spuren von dem architektonischen Gerüst des myronischen Typus noch vorhanden, die immerhin genügen, ihn als attisch einem peloponnesischen, von Polyklet abhängigen Typus in bestimmter Weise gegenüberzustellen. Aber gerade die architektonischen Ecken und Kanten sind abgeschliffen. Die Kopfform ist weniger hoch und tritt unter dem etwas stärkeren Haar weniger bestimmt hervor, das sich über der Stirn nicht in einer einfachen Bogenlinie, sondern in Ecken gebrochen ansetzt und oberwärts sich in größere Massen gliedert. Durch die Stellung des Ohres mehr nach rückwärts verschiebt sich das Verhältnis zwischen dem vorderen und hinteren Teile des Kopfes: der Hinterkopf wird schmaler, die Entfernung vom Ohr zur Nasenspitze nimmt bedeutend zu. Das blühende, üppige Wachstum des olympischen

Hermes erscheint hier geschmälert, und aus den etwas magerern, aber festeren Gesamtformen treten Augen, Nase und Mund kleiner und schärfer, aber bestimmter individualisiert hervor. Genug, an die Stelle der strengen oder, gebrauchen wir einmal einen zu starken Ausdruck: schematischen Stilisierung einer älteren Zeit ist eine Auffassung getreten, welche, ohne schon naturalistisch zu sein, sich der Wiedergabe der Wirklichkeit nach ihrer Erscheinung im einzelnen mehr annähert. Wenn sich demnach für den Hermes von Andros ein ähnlicher oder fast noch größerer Abstand von dem olympischen ergibt, als zwischen diesem letzteren und dem Münchener Athleten obwaltet, so läßt sich daraus nur die einfache Folgerung ableiten, daß Praxiteles, als er den Hermes für Olympia schuf, sich von fremden Einflüssen noch nicht so frei gemacht hatte, wie wir nicht nur für seine späteren Jahre voraussetzen dürfen, sondern wie wir nach Maßgabe des Hermes von Andros (selbst wenn dessen Erfindung nicht direkt auf Praxiteles, sondern auf seine Schule zurückgehen sollte), als Tatsache annehmen müssen.

Fast drei Jahre später als der Hermes und der Körper des Dionysos wurde das diesem zugehörige Köpfchen gefunden. „Es ist das“, sagt Treu in dem ersten Bericht (Archäol. Zeitung 1880, S. 59), „ein ganz besonderer Glücksfall. Alle anderen noch fehlenden Teile der Gruppe, mit Ausnahme etwa der rechten Hand, hätten wir allenfalls verschmerzen können. Dieser (der Kopf des Dionysos) allein wäre für uns unersetzlich gewesen. Keine moderne Phantasie, kein vergleichendes Studium hätte uns zu zeigen vermocht, in welcher Weise Praxiteles einen Kinderkopf gebildet haben mußte.“ Gewiß richtig, nur daß der letzte Satz zu lauten hätte: in welcher Weise der Künstler des Hermes den Kopf des Kindes gebildet haben mußte. Wäre das Köpfchen nicht innerhalb der Altis, wenn auch 80 Meter vom ursprünglichen Standorte der Gruppe entfernt gefunden worden und die Zugehörigkeit auch noch durch andere Umstände gesichert, so würde schwerlich jemand gewagt haben, bloß nach dem künstlerischen Charakter Kopf und Gruppen miteinander in Verbindung zu bringen: um so viel erscheint er geringer als diese! Es soll damit nicht in Abrede gestellt werden, was Treu weiter bemerkt, daß erst durch den Kopf, d. h. durch die Haltung des Kopfes die Lebhaftigkeit der Bewegung in der Kindergestalt zu überraschender Wirkung gelange, ja daß durch diese Lebendigkeit der ganzen Gruppe neuer Reiz verliehen werde. Wir haben hier zu scheiden zwischen dem Gedanken, der Idee der Erfindung und der formalen Behandlung des Kopfes an sich sowohl als in seinem Verhältnis zum Körper. Wenn nun schon das Kind, um das Gewicht des Hermes als Hauptfigur nicht zu schmälern, vielleicht mit Absicht für sein Alter zu klein gebildet wurde, so ist außerdem wieder der Kopf zu klein im Verhältnis zum Körper: das Gesetz wurde unbeachtet gelassen, daß die Kopflänge, welche beim Neugeborenen im Näherungswerte ein Viertel der gesamten Körperlänge beträgt und beim Erwachsenen auf ein Siebentel herabsinkt, bei einem etwa zweijährigen Kinde noch ein Fünftel erreichen müßte, während sie in Wirklichkeit beim Dionysköpfchen über ein Sechstel herabgeht. Noch verstärkt wird diese Wirkung dadurch, daß auch einzelne Formen in einem ähnlichen Verhältnisse zu klein gebildet sind. Es ist das Charakteristische am Kinderkopfe, daß die Schädelformen groß und gerundet, aber noch weich und bildsam

erscheinen und die fleischigen Formen in einer üppigen, fast überschüssigen Fülle ebenfalls rundlich hervorquellen. Am Köpfchen des Dionysos dagegen sind die Schädelknochen, durch welche namentlich die Form der Stirn bestimmt wird, schon bis zu einem hohen Grade erhärtet, und Fleisch und Haut haben ihre Vollsaftigkeit zum größten Teile bereits eingebüßt, wodurch wiederum die für das Kindergesicht so charakteristische Einbettung des Auges zwischen diesen Teilen in ihrer Eigentümlichkeit stark geschmälert wird. Die gleichen Beobachtungen gelten auch für die Formen des ganzen, freilich stark verstoßenen Körpers, die wegen ihres Mangels an Fülle und Rundung mehr denen eines Knaben als eines Kindes entsprechen. Endlich muß es überraschen, wie stark gegenüber der freieren Bildung des Haares am Hermes die fadenartige Behandlung am Köpfchen des Dionysos absticht, die fast auf archaische Stilisierung zurückweist.

Sollen wir alle diese Ausstellungen für persönliche Schwächen des Künstlers, eines Praxiteles erklären? Bei den umfassenderen Anschauungen, welche neuere Kunst gewährt, mögen wir uns vielmehr einer Beobachtung erinnern, die wir an Madonnenbildern aus der Zeit vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts machen: daß das Christuskind in formal künstlerischer Beziehung hinter der Mutter nicht wenig zurücksteht, ja in seiner Körperbildung nicht selten als geradezu mißglückt bezeichnet werden muß. Wir machen den Künstlern jener Zeit kaum einen Vorwurf daraus, sondern führen den besonderen Fall auf einen allgemeineren Grund zurück, auf die Tatsache, daß auch die vollendetste Kenntnis des reifen, ausgewachsenen menschlichen Körpers nicht genügt, um auch Kopf und Körper eines Kindes in charakteristischer Form wiederzugeben. Die Bildung des Kindes hat ihre bestimmten Gesetze, welche besonderes Studium verlangen. Erst die vollendete Kunst wußte dieser Aufgabe gerecht zu werden. Die gleichen Ursachen wirkten in der antiken Kunst, wenn sie sich auch in anderen Erscheinungsformen geltend machten. Allerdings hören wir, daß, schon bald nach den Perserkriegen, Polygnot in seinen großen Wandgemälden alle Altersstufen vom Säugling und dem noch nicht sprechenden Kinde bis zum Greise zur Anschauung gebracht habe. Aber die in ihren Mitteln beschränktere Vasenmalerei verzichtete vor ihrer Entwicklung zum malerischen Stil auf die Darstellung von Kindern, die sie einfach durch Knabenbildungen ersetzte. Ebenso zurückhaltend erwies sich die archaische Plastik; und da es keineswegs ausgemacht ist, daß die nur aus flüchtig skizzierten Zeichnungen bekannte kleine Figur im Westgiebel des Parthenon in den charakteristischen Kinderformen durchgeführt war, so bleibt uns als die erste sicher nachweisbare Kindergestalt die des Plutos in der Gruppe der Eirene [Abb. 41]. Leider ist der Kopf in dem Münchener Exemplar zwar antik, aber gehört nicht zur Gruppe und trägt einen der alexandrinischen Epoche entsprechenden, etwas genreartigen Charakter, während die Formen des Körpers bestimmt darauf hinweisen, daß auch im Kopfe das volle Verständnis der Kindesnatur noch nicht wohl erreicht sein konnte.

So nähern wir uns der Zeit des Praxiteles, aus der wir in der Gruppe des Silen mit dem kleinen Dionysos einen vollendeten Kinderkopf besitzen. Aber auch abgesehen von diesem Beispiele würden wir nach unserer bisherigen Kenntnis des Gesamtcharakters seiner Kunst die Behauptung wagen dürfen, daß es gerade dem Praxiteles habe gelingen müssen, das der Lösung

harrende Problem wirklich zu lösen und ein Kind in den echten Formen eines Kindes zu bilden.

Wird diese Behauptung etwa dadurch widerlegt, daß das Dionysosköpfchen der Hermesgruppe unserer Erwartung nicht entsprach? Die bisherigen Erörterungen zeigen uns einen anderen Weg zur Lösung dieses scheinbaren Widerspruchs. Praxiteles fand beim Beginne seiner Laufbahn keinen entwickelten Kindertypus vor. Er stand der Aufgabe gegenüber, die Menschengestalt überhaupt mit allem, was sie umgibt, nach den veränderten Anschauungen und Prinzipien seiner Zeit neu durchzubilden: wir finden ihn an dieser Arbeit beim olympischen Hermes und seiner Gewandung. Die Aufgabe war auch in dieser Begrenzung groß genug, um zunächst seine Kräfte vollständig in Anspruch zu nehmen, und deshalb schließt er sich bei dem Kinde, das er, wie schon Treu bemerkt, mehr als Nebenwerk behandelte, jetzt noch der bis dahin geltenden Anschauungsweise einfach an. Sehen wir damals Praxiteles noch nicht zu einer Umbildung des Kindertypus fortgeschritten, so liegt gerade darin der beste Beweis, daß die Gruppe aus einer früheren Zeit stammte, in welcher seine Kräfte noch nicht nach allen Seiten gleichmäßig entfaltet waren. —

Wir haben die Hermesgruppe des Praxiteles unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet und sind, was ihre Entstehungszeit anlangt, immer auf das gleiche Endresultat hingeführt worden. Aber selbst wenn ich annehmen wollte, daß die einzelnen Darlegungen keinen oder geringen Widerspruch erführen, würde ich noch nicht glauben, mich der Zuversicht hingeben zu dürfen, man werde das Gesamtresultat sofort als eine wohlbegründete Tatsache anerkennen. Schließlich, meint vielleicht mancher, handelt es sich doch nur um allenfalls ansprechende, aber immer nur subjektive Vermutungen. Wie soll der Nachweis geführt werden, daß ein Werk die Jugendarbeit eines Künstlers sei, wenn die Vergleichung mit anderen originalen Werken aus den verschiedenen Lebensaltern desselben Künstlers fehlt. Ich will hier auf die Berechtigung einer Beweisführung aus rein inneren Gründen nicht eingehen. Vielmehr erlaube man mir, mich auf eine alte Erfahrung zu berufen. Mehr als einmal hat sich mir die Beobachtung aufgedrängt, daß, sofern ich irgend ein Problem gewissermaßen instinktiv aus dem richtigen Gesichtspunkte zu betrachten angefangen und mir eine Lösung zunächst zu subjektiver Befriedigung zurechtgelegt hatte, sich nachträglich und in ganz unverhoffter Weise Bestätigungen und Beweise mehr materieller Art ergaben. Die Wahrheit dieser Erfahrungen hat sich auch bei den Untersuchungen über den Hermes des Praxiteles bestätigt. Und da die überzeugende Kraft einer Behauptung nicht selten wesentlich verstärkt wird durch die Darlegung des Weges, auf welchem sie sich gebildet hat, will ich die folgende Erörterung mit einer Erzählung beginnen.

Als bei den neuesten Vermehrungen der Münchener Sammlung von Abgüssen klassischer Bildwerke die Aufgabe an mich herantrat, für die Vertretung der Kunst des Praxiteles, abgesehen von dem einzigen Originalwerke, der olympischen Hermesgruppe, auch durch anerkannte antike Kopien seiner Schöpfungen Sorge zu tragen, schien mir, neben dem Eros und dem Sauroktonos, der in fast allen größeren Museen vorkommende, nachlässig an einen Baumstamm gelehnte Satyr besonderen Anspruch auf Vertretung in dieser Reihe zu haben. Zwar sind wir nicht berechtigt, ihn als

den schon im Altertum „berühmten“ Periboëtos zu bezeichnen; ja nicht einmal der praxitelische Ursprung ist ausdrücklich dokumentiert. Doch wird er ziemlich allgemein seines Kunstcharakters wegen als praxitelisch anerkannt; und es scheint, nach der Zahl der uns erhaltenen Kopien zu schließen, sich kaum ein anderes Werk im späteren Altertum einer so ausgebreiteten Berühmtheit erfreut zu haben. Aber welche von den ungezählten Kopien verdient den Vorzug? Wo wir in den Museen dem Satyr begegnen, pflegen wir ihn wie einen alten Bekannten mit einem kurzen Blicke zu begrüßen: wir glauben ihn aus langer Gewohnheit durch und durch zu kennen und versäumen darüber ein genaueres Studium der einzelnen Exemplare. Wohl jeder Archäologe dürfte in Verlegenheit geraten, wenn er sofort die Frage beantworten sollte, welches er für das vorzüglichste halte. Ohne die Mittel, die Frage mit umfassender wissenschaftlicher Gründlichkeit zu erörtern, versuchte ich sie wenigstens für das augenblickliche Bedürfnis zu lösen. Ich verglich die beiden Marmorstatuen der Münchener Glyptothek und die Photographien eines vatikanischen und eines kapitolinischen Exemplars, welche sämtlich wenigstens nicht zu den schlechtesten gerechnet werden, mit der eines vor etwa zwanzig Jahren in Rom gefundenen, jetzt im Louvre aufgestellten Torso. Freilich fehlen diesem der Kopf, der rechte Arm ganz, der linke zum größten Teile, das rechte Bein ganz, das linke vom Knie abwärts. Aber der erhaltene Rest erwies sich als in so hohem Maße vorzüglich, daß für die nächsten Zwecke der Münchener Sammlung ein Abguß dieses Fragments wichtiger erschien, als der eines vollständigen Exemplares.

Dieser Abguß lud zu einem eingehenderen Studium des einzelnen ein [Abb. 50]. Nach einer von Emil Braun ererbten Praxis lenkte ich meine Aufmerksamkeit nicht in erster Linie auf die am schwersten verständlichen Formen des Nackten, sondern auf das unbelebte Beiwerk, bei dessen Behandlung sich gerade die besten Künstler am unbefangensten gehen lassen und uns dadurch besondere Gelegenheit geben, sie in der Ausübung ihres Handwerkes zu belauschen. Die Anlage des quer über den Körper laufenden, über der rechten Schulter zusammengeknüpften Tierfelles ist in allen Exemplaren die gleiche; aber am Pariser Torso erscheint sie reicher, voller, und was die Hauptsache ist, lebendiger. Nichts zeigt sich hier von konventioneller Abrundung und Glättung, von jener gleichmäßigen, aber schablonenhaften Sorgfalt, die zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem keinen Unterschied macht. Vielmehr ist die Oberfläche scheinbar sorglos nur mit der Raspel bearbeitet und etwas rauh gelassen, so daß sie noch in der Photographie wie durch eine Farbe leise abgetönt wirkt. In diese Oberfläche sind sodann mit leichter Hand einzelne Haare mehr hineingezeichnet als gemeißelt, welche bewirken, daß wir nicht den Eindruck eines derben Leders, sondern eines mit den Haaren gegerbten weichen Tierfelles erhalten. Zu höchster Meisterschaft gesteigert zeigt sich diese verständnisvolle Behandlung am Kopfe des Tieres, vor allem an dem rechten Auge und dessen Umgebung. Hier spielt der Künstler mit den materiellen Schwierigkeiten des Stoffes, und wie wir von einer vollendeten Zeichnung sagen, daß sie auf das Papier wie hingehaucht sei, so ist hier die Rauheit des Felles, die Zeichnung der Haare, die Modellierung der Form und selbst bei dem toten Tiere noch in dessen Haut der charakteristische Aus-

druck zu einer vollendeten Einheit verschmolzen, in höchster Einfachheit, mit dem geringsten Aufwande von äußeren Mitteln, aber mit bewußter Sicherheit. Kein Miniaturbild könnte den Eindruck größerer Weichheit und Zartheit erreichen.

Von hier wandte ich mich zur Prüfung des Nackten. Für einen Satyr würden gymnastisch durchwirkte Formen unangemessen sein, und deshalb sind auch an dem Torso die Muskeln an Brust und Arm weder stark entwickelt, noch von fester und straffer Fügung. Vielmehr finden wir ein gesundes, vollsaftiges Fleisch, und das mühelose, von der Natur begünstigte körperliche Gedeihen kommt außerdem in der weichen Haut und den zwischen Haut und Muskeln gelagerten Fettteilen zum vollendeten Ausdruck. Namentlich aber empfinden wir bei den zarten Übergängen am Ansatze des Armes und den feinen Umrissen und Flächen des Oberarmes, was die Griechen unter einem Blühen der Oberfläche des Körpers verstanden wissen wollen. Unterhalb des Tierfelles beeinträchtigen die ausgesprungenen Ränder desselben einigermaßen die Wirkung. Folgen wir aber der feingeschwungenen Biegung des Unterleibes, so sind hier alle Formen nicht nur weich und zart, sondern in ihren Übergängen fein, klar und scharf und doch ohne Härte umrissen; nirgends zeigt sich Unsicherheit oder weichliche Verschwommenheit. Bewunderungswürdig ist aber namentlich die Behandlung der Umgebung des Ansatzes der Hüfte. Hier tritt eine Fülle von einzelnen Formen zutage, welche zum Teil nur bei guter und richtiger Beleuchtung,



50. Satyrtorso. Paris, Louvre. (Brunn-Bruckmann, Denkm.)

wenn das Licht von der rechten schräg über die linke Seite des Körpers fällt, in den zartesten und doch wieder klaren und bestimmten Verbindungen sichtbar werden, so daß sich das Ineinandergreifen der Teile und das ganze innere Getriebe wie im weichen durch die Haut durchscheinenden Spiele auf der Oberhaut zu spiegeln scheint. In diesem Spiele glauben wir den Gipfel der Vollendung zu erblicken. Doch der Künstler, damit nicht zufrieden, läßt noch quer über dieselben einzelne feine Brüche der Haut laufen, die, wie zufällig entstanden, mit so leichter Hand dem Marmor eingeprägt sind, daß schon das Technische der Ausführung unsere Bewunderung erregt, noch mehr aber die mit der wirklichen Natur wetteifernde Wahrheit, die wir, wie Petronius von den Studien des Malers Protogenes sagt, „nicht ohne ein geheimes Schaudern" betrachten können. Hier gewinnen wir erst einen auf wirklicher Anschauung beruhenden Maßstab, um das Urteil des Quintilian zu verstehen, dem zufolge unter allen Künstlern Praxiteles und Lysipp sich am meisten der Wahrheit genähert haben. Zwischen einem rein idealen Nachschaffen und einer rein naturalistischen Nachahmung der Natur steht diese Wahrheit in der Mitte als eine von den Mängeln und Zufälligkeiten der Wirklichkeit gereinigte Wiedergabe der Natur im vollen Reize ihrer körperlichen Erscheinung.

Wohin ich blicke, selbst auf der Rückseite, wo das Tierfell im Gegensatze zu der in jeder Beziehung mittelmäßigen Ausführung der gewöhnlichen Exemplare nur mit derben Meißelhieben skizziert ist, nirgends vermag ich die geringste Spur zu entdecken, welche die Hand eines Kopisten verriete; überall künstlerische Absicht und ihr gleichkommende Ausführung; überall decken sich beide vollständig. Nicht auf Grund flüchtiger Betrachtung, sondern nach reiflichster Überlegung kann ich nicht umhin auszusprechen, daß ich in dem uns erhaltenen Torso das Original des im Altertum so berühmten Satyr, ein zweites Originalwerk des Praxiteles erkenne.

Aber ist es nicht eine unerhörte Kühnheit, ohne äußere Beglaubigung einem so verstümmelten Werke einen so außergewöhnlich hohen Rang anzuweisen? Etwas gemildert wird diese Kühnheit durch den Nebenumstand erscheinen, daß der Torso nicht in einem Privathause, in einer beliebigen Villa der Campagna, sondern in den Ruinen der Kaiserpaläste des Palatin gefunden worden ist. Die Fundstätte ist nach einer Mitteilung Pietro Rosas der ansehnliche achteckige Raum mit vier Türen und vier Nischen, welcher den Durchgang von der Area des Palatin zu dem großen Peristyl der Flavianischen Bauten bildet (N. VI auf dem Plane in den Monumenti inediti dell' Instituto VIII, tav. XXIII). An so bevorzugter Stelle einem Originalwerke zu begegnen, kann uns in keiner Weise überraschen, und von dort aus konnte sich sein Ruhm leicht in die weitesten Kreise verbreiten. Wurde es zudem erst in der Zeit der Flavier, etwa durch Vespasian oder Titus, aus Griechenland nach Rom versetzt, so erklärt sich daraus auch die geringe Qualität der Kopien, unter denen keine auf eine frühere Zeit zurückzuweisen und sich besonders auszuzeichnen scheint: das halbe Dutzend wenigstens, welches ich seither noch in Berlin und Petersburg sah, kann nur dazu dienen, den Abstand von dem palatinischen Torso als dem Original in ein glänzendes Licht zu stellen. — Daß dieser Torso in einem ausgesucht schönen, grobkristallinischen parischen Marmor ausgeführt ist, der die Vor-

züge in der Behandlung des Nackten noch besonders hervorzuheben geeignet ist, mag noch beiläufig bemerkt werden.

Überhaupt dürfte eine gewisse Kühnheit der Forschung jetzt mehr als früher gerechtfertigt sein, indem uns durch den olympischen Hermes die Möglichkeit vergleichenden Studiums wenigstens mit einem unbezweifelten Originalwerke des Praxiteles geboten ist. Angesichts dieser Erweiterung unserer Kenntnis seines Kunstcharakters muß das Bedenken schwinden, welches man da und dort gehegt hat, den Satyr als eine Erfindung des Praxiteles anzuerkennen. Gewisse Eigentümlichkeiten desselben treten bei der Vergleichung mit dem Hermes in ein ganz neues Licht. Ich bemerkte, daß an dem Satyrtorso das Tierfell mit der Raspel bearbeitet sei und die Oberfläche dadurch etwas rauh erscheine. Auch an dem Hermes läßt sich eine ähnliche rauhe Behandlung der Gewandung schon im Gipsabguß erkennen; am Marmor selbst soll sie noch weit deutlicher hervortreten und den Gegensatz zu den mehr geglätteten Formen des Nackten noch bebestimmter zur Geltung bringen: wir haben sonach am Gewande des Hermes und am Tierfelle des Torso die gleiche Tendenz einer Nachahmung der Wirklichkeit nach ihrer malerischen Erscheinung. Daß auch das Anlehnen des Satyrs an einen Baumstamm und die dadurch motivierte Stellung und Biegung des Körpers durchaus praxitelisch sind, hat durch den Hermes nur eine neue Bestätigung erhalten.

Aber auch in der Anlage und Behandlung der einzelnen Formen lassen sich Analogien zwischen Satyr und Hermes nicht in Abrede stellen. Doch wird der echt praxitelische Charakter des Satyrs auch nach dieser Seite noch klarer und unwidersprechlicher hervortreten, wenn wir ihn mit einem andern praxitelischen Werke zusammenstellen, das wir freilich nur in Kopien besitzen, dem Sauroktonos, und zwar in der Bronzereplik der Villa Albani, deren Wert gegenüber den Wiederholungen in Marmor man mir meist zu gering anzuschlagen scheint. Hier zeigt sich in der Auffassung, der Anlage, der ganzen Art der Ausführung, namentlich in den so charakteristischen Partien am Ansatze der Hüfte eine so überraschende Übereinstimmung mit dem Pariser Torso, daß der Gedanke an einen und denselben Künstler sich nicht länger abweisen läßt. Nur in der Durchbildung des einzelnen, der eigentlichen künstlerischen Handschrift treten Unterschiede hervor, natürlicherweise, denn der Sauroktonos ist Kopie, der Pariser Torso dagegen Original.

Dürfen wir also in dem letzteren ein zweites Originalwerk des Praxiteles anerkennen, so ergibt sich nicht nur die Möglichkeit, sondern die Verpflichtung, das eine an dem andern zu messen und durch Vergleichung die Stelle zu bestimmen, welche jedes für sich innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Praxiteles selbst einzunehmen hat.

Beginnen wir wiederum bei der Gewandung, so wird wohl jetzt leichter verstanden und unbefangener gewürdigt werden, was oben über einen gewissen Überschuß, ein Zuviel in der Anlage und Ausführung der Chlamys des Hermes bemerkt worden ist. Denn nun zeigt der Pariser Torso, wie erst an dem Tierfelle des Satyrs die gleichen Ziele bei größter Vereinfachung der Anlage, bei vollster Klarheit der Disposition und einer sparsamen, aber meisterhaften Anwendung der technischen Mittel erreicht wurden. Nun erst tritt der volle Gegensatz des fertigen zu dem werdenden Meister

hervor. Ähnlich verhält es sich mit der Gesamtanlage der Gestalt. Am Hermes sind die Neuerungen des Praxiteles: das Anlehnen an den Stamm, die dadurch motivierte feingeschwungene Linie der Achse des Körpers bereits vorhanden. Aber das Anlehnen ist nur erst ein halbes Aufstützen, und mit der die Ruhe charakterisierenden Bogenlinie des Körpers tritt die Bewegung und Hebung des rechten Armes in einen gewissen Gegensatz, der noch nicht, wie z. B. an dem Apollino der Tribuna zu Florenz durch das Aufliegen des Armes auf dem Kopfe seine ausgleichende Lösung gefunden hat. Beim Satyr dient das Aufstützen zum Ausdrucke des ruhigsten Behagens; und das künstlerische Motiv entwickelt sich durch die ganze Gestalt hindurch zu einem harmonisch abgeschlossenen Rhythmus der Linien, über welchen hinaus ein höheres Maß der Vollendung sich nicht wohl denken läßt: der Körper scheint nur bestimmt, die Idee praxitelischer Rhythmik zu sichtbarer Anschauung zu bringen. — Endlich das Verständnis und die Ausführung der einzelnen Formen! Es ist offenbar, daß hinsichtlich der Auffassung und Behandlung der Form in beiden Werken die gleichen Tendenzen obwalten. Aber am Hermes hat das einzelne einen etwas weichen, unbestimmten Charakter; es fehlt noch die volle Sicherheit der Hand, die nur das letzte Resultat eines tiefen Verständnisses sein kann. Der Satyr ist reicher und schärfer durchgebildet, und dennoch drängt sich das Detail uns nirgends auf und verwirrt unseren Blick; der Künstler weiß das Unwesentliche dem Wesentlichen unterzuordnen, und in dieser allseitigen Beherrschung der Form zeigt er sich uns wieder als der vollendete, fertige Meister.

So bestätigt die Vergleichung der beiden Werke, was zuerst für den Hermes allein lediglich nach der Prüfung seines künstlerischen Charakters behauptet worden war; und in dieser Übereinstimmung liegt gewiß die beste Bürgschaft für die Richtigkeit der Grundanschauung, daß der Hermes zwar als ein Originalwerk des Praxiteles, aber aus den früheren Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit betrachtet und gewürdigt werden muß.

Es ist etwa ein Menschenalter verflossen, seitdem ein seiner Zeit hoch angesehener enthusiastischer Kunstgelehrter aussprach, „daß es für das richtige und eindringliche Verständnis von Kunstwerken, die ja ihrer Natur nach einer rein poetischen Gedankensphäre angehören, weit weniger nachteilig sei, wenn man die Stimmung etwas zu hoch nehme, als wenn man sie in eine prosaisch nüchterne Betrachtungsweise hinabziehe, da die Abkühlung der Einbildungskraft ohnehin bald genug erfolge, die Rückkehr zu poetischen Gefühlen und Empfindungen aber nach solchen frostigen Auslegungsversuchen selbst denen unmöglich zu werden pflege, die sich in jenen höheren Regionen heimisch fühlen.“ Auch heute noch teilen vielleicht nicht wenige die gleiche Ansicht, und in ihren Augen kann allerdings eine Analyse, wie wir sie dem Hermes haben angedeihen lassen, fast wie eine Versündigung an der Kunst erscheinen. Indessen fehlt es, wie schon angedeutet wurde, auch auf der andern Seite bereits jetzt nicht an Anzeichen, daß nach einer uneingeschränkten Bewunderung jene Abkühlung der Einbildungskraft sich geltend zu machen beginnt. Ihr wirksam zu begegnen und bestimmte Schranken zu ziehen, kann nur einer historisch-kritischen Würdigung gelingen, die das Kunstwerk aus seiner Isolierung heraushebt und die Aufmerksamkeit von dem Werke auf den Künstler zurücklenkt, der

es geschaffen. Namentlich wo es sich um die Arbeit eines hervorragenden Meisters handelt, da wird sich wie von selbst unser Interesse auf den Schöpfer desselben übertragen, ja es wird das Interesse für den Künstler überwiegen, sobald wir das Werk als eine einzelne Manifestation eines umfassenden Künstlergeistes zu betrachten anfangen, und hierbei kann sich selbst das scheinbar Widerspruchsvolle ereignen, daß, was dem einzelnen Werke abgezogen wird, dem Schöpfer desselben wieder zuwächst. Wir mußten bei der Betrachtung des Hermes auf manches hinweisen, was uns hinderte, ihm die Palme der Vollendung zuzuerkennen. Wenn es uns aber gelungen ist, in dem Satyr ein Werk nachzuweisen, in welchem der Künstler das Höchste erreicht hat, was ihm nach seiner Persönlichkeit und seiner historischen Stellung zu erreichen möglich war, wenn wir ferner aus der Vergleichung geschlossen haben, daß der Hermes eine Jugendarbeit des Künstlers war, so zeigt sich jetzt, daß durch die Strenge der analytischen Betrachtung keineswegs ein Maßstab der Beurteilung angelegt werden sollte, den an einen noch in der Entwicklung begriffenen Künstler anzulegen man gar nicht berechtigt wäre. Vielmehr erweist sich jetzt alles, was wir dem Werke an absoluter Bewunderung abgezogen haben, als eine Rechtfertigung des noch an bestimmte Bedingungen seines Schaffens gebundenen Künstlers. Es ist jetzt kein Vorwurf mehr, daß Praxiteles als ein noch jugendlicher Künstler in der Gesamtkomposition der Gruppe, in der Bildung des Kindes sich noch an seinen Vater, in dem Typus der Kopfform an myronische Kunst anlehnte. Es ist ebensowenig ein Vorwurf, daß er die neuen Prinzipien in der Stilisierung der Gewandung, in der Stellung und dem Rhythmus der Figur, in der Durchbildung der Form noch nicht vollständig bewältigt, daß er den Charakter des Hermes noch nicht in seiner ganzen Vielseitigkeit ergründet hat. Wir freuen uns vielmehr des vielen Neuen, das den vielseitigsten Fortschritt nicht nur ankündigt, sondern zu einem nicht kleinem Teile bereits verwirklicht hat; und wir freuen uns um so mehr, wenn wir erkennen, daß es ihm gelungen ist, im Satyr zu vollenden, was er im Hermes so erfolgreich begonnen. Wir freuen uns endlich an der jugendlichen Liebenswürdigkeit des künstlerischen Empfindens, das in dem unschuldigen Spiele des Gottes mit dem Kinde zum Ausdruck gelangt. So fühlen wir uns bei zunehmendem Verständnis des Kunstwerkes immer mehr innerlich erwärmt; und eine solche Wärme des Empfindens werden wir nicht geneigt sein für einen uneingeschränkten Enthusiasmus hinzugeben, dem allerdings die Abkühlung der Einbildungskraft nur zu schnell zu folgen pflegt.

Der Apollo von Belvedere.*)

(1868.)

Der Apollo von Belvedere [Abb. 51] ist seit 1860 infolge zweier wichtiger Entdeckungen, der Wiederholung der ganzen Gestalt in der

*) Verhandlungen der 26. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Würzburg, 1868, S. 90—100.

Stroganoffschen Bronze*) und des Kopfes im Steinhäuserschen Marmor, von den verschiedensten Seiten erneuten Erörterungen unterzogen worden. Aber trotzdem, daß dadurch das Verständnis des vielgepriesenen Werkes sehr wesentlich gefördert oder eigentlich erst erschlossen worden ist, so ist doch über einzelne Punkte noch nicht allgemeines Einverständnis erzielt, und manche einschlägige Frage kaum berührt, geschweige denn erschöpfend behandelt worden. Die Möglichkeit, durch mündlichen Austausch der Gedanken in einer größeren Versammlung über so manches schneller zum Ziele zu gelangen, ließ es daher passend erscheinen, als Thema für einen Vortrag an dieser Stelle eine Revision der den Apollo betreffenden Fragen zu wählen: eine Revision insofern, als es nicht meine Absicht ist, alles bereits sicher Festgestellte hier ausführlich zu wiederholen, sondern nur, soweit es der Zusammenhang erheischt, kurz zu berühren, um auf die Erörterung des Streitigen näher eingehen zu können.

51. Apollo von Belvedere. Rom, Vatikan. (Stephanis Ergänzung.)

Die erste wichtige Tatsache, welche uns die Vergleichung der Stroganoffschen Bronze lehrt, ist negativer Art, nämlich daß auch die vatikanische Statue nicht, wie man früher allgemein annahm, den Bogen in der Linken führte: hieran darf jetzt wohl niemandem mehr ein Zweifel gestattet sein. Daß die Aigis mit dem Gorgoneion an die Stelle des Bogens zu treten habe, wurde zwar anfangs von einigen Seiten bestritten, indessen hat der Hauptvertreter einer widersprechenden Ansicht, Wieseler, welcher dem Gotte die abgezogene Haut des Marsyas in die Linke geben wollte, schließlich die Verteidigung derselben aufgegeben. Da jedoch immerhin ein anderer versuchen könnte, dieselbe nochmals aufzunehmen, so mag hier kurz bemerkt werden, daß die einzige monumentale Analogie für einen Apollo mit der Marsyashaut, eine Giustinianische Statue, nur eine scheinbare Stütze bietet. Leider war es mir in Rom nicht gestattet, das jetzt in Torlonias Besitz befindliche Werk selbst zu untersuchen: aber der im Restaurieren von Antiken nur zu sehr erfahrene Bildhauer Gnaccarini bezeugte mir, daß der linke Arm an der Schulter künstlich angefügt sei ohne die geringste Spur einer natürlichen Bruchfläche, und dasselbe sei der Fall bei den Fugen der

*) [Stephani, Apollon Boëdromios, Petersburg 1860. Photogr. Wiedergabe der Statuette bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen II Nr. 577, 578. Danach Abb. 52. An der Unechtheit der Bronze kann jetzt kein Zweifel mehr sein. Sie ist zuletzt bestritten worden von Kieseritzky, Athenische Mitteilungen 1899, XXIV S. 468—484, und aufs neue bewiesen von Furtwängler, ebenda 1900, XXV S. 280—285.]

Marsyashaut unterhalb des Armes. Wir haben es also mit einem modernen Flickwerk zu tun, das nach keiner Seite hin eine Gewähr seiner Berechtigung bietet.

Demnach dürfen wir getrost Stephani darin folgen, daß wir in der vatikanischen wie in der Stroganoffschen Bronze Apollo erkennen, wie er durch die vorgehaltene Aigis in den Reihen seiner Feinde Schrecken und Entsetzen verbreitet, nicht als eine Illustration zu der Schilderung Homers im XV. Buche der Ilias, in welcher der Gott als Beistand der Troer durch die Aigis die Schlachtreihen der Hellenen erschüttert und niederwirft, wohl aber als eine Darstellung des Gottes in völlig entsprechender Situation und nach derselben religiös-poetischen Grundidee gebildet, die auch der Homerischen Schilderung zugrunde liegt.

Ehe wir weiter auf die künstlerische Entwickelung dieser Idee eingehen, mag es gestattet sein, die Frage aufzuwerfen, mit welchem Beinamen die Bildung des Gottes in dieser besonderen Situation zu bezeichnen sei. Denn wo wir mehrere Wiederholungen derselben Gestalt besitzen, stellt sich das Bedürfnis heraus, dieselben unter einem Namen zusammenzufassen und den gemeinsamen Grundtypus von anderen Darstellungen desselben Gottes zu unterscheiden. Stephani hat bekanntlich zuerst den Namen Boëdromios vorgeschlagen. Als später Preller auf die infolge der gallischen Niederlage bei Delphi gefeierten Soteria hinwies, glaubte man daraufhin den Gott als Soter bezeichnen zu dürfen. Allein in der betreffenden Inschrift wird wohl Zeus „Soter“ genannt, Apollo dagegen heißt einfach Pythios. Mag nun auch zugegeben werden, daß diejenigen, welche zuerst den Gott in dieser Gestalt verehrten, in ihm den Helfer, den Retter erkannten und ihn deshalb auch Helfer, Retter genannt haben mögen, so denken wir doch zunächst weniger an die segensreichen Folgen seines Auftretens, sondern er tritt uns entgegen in lebendiger Handlung als Verderber, Vernichter durch die Aigis. Da uns ferner positive Zeugnisse darüber mangeln, wie die Alten ihn etwa vom Standpunkte der lebendigen Religion genannt haben mögen, so scheint es für uns geratener, uns einfach an die sinnliche Erscheinung zu halten und im klaren Bewußtsein darüber einen Namen, einen konventionellen Namen zu bilden, durch den wir diesen Typus des Gottes von anderen in sinnlich faßbarer Weise unterscheiden. Wir brauchen hier nur etwas schärfer zu betonen, was Jahn (Aus der Altertumswissenschaft S. 273) bereits ausgesprochen hat; er sagt, der Typus dieser Statuen stelle Apollo als Aigishalter oder Aigisschütterer dar. Nennen wir ihn also Aigiochos, so ist in keiner Weise dadurch etwas präjudiziert, es ist ein einfach beschreibender Name, der den Typus nach seinem unterscheidendsten Merkmale kennzeichnet, geradeso, wie die Leier den Kitharoidos, die Eidechse den Sauroktonos.

Aber mit dem Namen, mit der allgemeinen Bezeichnung der Handlung ist das tiefere Verständnis des Kunstwerkes keineswegs erschlossen. Wie hat der Künstler das Grundmotiv erfaßt und mit welchen Mitteln seiner Kunst hat er es entwickelt und durchgebildet? Das ist es, worüber vor allem der Beschauer des Werkes Klarheit verlangt. Die Beantwortung dieser Frage ist indessen in unserem Falle nur auf einem Umwege möglich. Wo mehrere Wiederholungen vorliegen, die in manchen Einzelheiten voneinander abweichen, da ist zunächst festzustellen, welche unter diesen uns den ursprünglichen Gedanken des Künstlers, den Urtypus am reinsten darstellt.

Es handelt sich zunächst um das gegenseitige Verhältnis der vatikanischen und der Stroganoffschen Statue.*) Als ausgemacht darf hierbei gelten, daß keine von beiden das Original der anderen ist, aber ebenso, daß beiden ein gemeinsames Urbild zugrunde liegt, von dem freilich die eine mehr als die andere abgewichen sein muß. Unwesentlich ist es sodann für die Hauptfrage, daß die Bronze den Baumstamm nicht hat, dessen der Marmor als Stütze bedurfte. Ebenso unwesentlich ist das Fehlen des in der Hauptansicht sich ohnehin dem Auge entziehenden Köchers an der Bronze. Etwas bedeutsamer kann die Verschiedenheit in der Haltung des rechten Armes erscheinen. Indessen war derselbe an der vatikanischen Statue zweimal gebrochen, und der Ansatz einer Stütze an der Hüfte zeigt, daß er nicht ganz richtig zusammengesetzt ist und er sich ursprünglich ähnlich wie in der Stroganoffschen Bronze dem Körper mehr annäherte.



52. Stroganoffsche Bronze. Petersburg. (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen.)

Dagegen ist eine wesentliche Verschiedenheit in dem Gesamtausdrucke beider Statuen dadurch bedingt, daß an der Stroganoffschen Bronze der linke Arm mehr gesenkt und nach innen gewendet ist und daß der breite über den Arm hängende Teil der Chlamys gänzlich fehlt. In dieser größeren Einfachheit und Anspruchslosigkeit will nun Stephani das Kennzeichen eines reineren und echteren griechischen Geistes erkennen. Dagegen erscheine die vatikanische Statue nicht als eine genaue Kopie, sondern als eine freie Reproduktion eines älteren Originals, in welcher der Künstler ein nicht ihm gehöriges Grundmotiv aufgenommen, von neuem durchmodelliert, im einzelnen durchgebildet und weiter entwickelt habe nach dem veränderten Geschmacke seiner eigenen Zeit, und zwar der Zeit des Kaisers Nero, in dessen Villa bei Antium die Statue gefunden wurde. Überall herrsche ein Streben nach Effekt und nach gesuchter Ele-

*) Ein nach den Stephanischen Publikationen beider Statuen flüchtig autographiertes Blatt wurde unter die Zuhörer verteilt und erscheint hier als Beilage. Es wird kaum der besonderen Bemerkung bedürfen, daß es nur zur Verdeutlichung der Hauptmotive dienen soll [Abb. 51 gibt nur die Ergänzung Stephanis, Abb. 52 den Stroganoffschen Apollo nach Arndt E. A. II 577].

ganz, und besonders zeige sich dieses Streben in der pompösen Anlage der Chlamys, welche in der Stroganoffschen Bronze ganz fehle und nur als Stütze für den Arm in Marmor erfunden sei. Ihr Vorhandensein und ihre ganze Anlage, in der man früher einen Hauptbeweis für die Ableitung der vatikanischen Statue von einem Bronzeoriginal zu finden geglaubt, liefere daher gerade den Gegenbeweis gegen diese Annahme.

Ich mag zugeben, daß die Behauptung eines Bronzeoriginals bisher schlecht verteidigt worden ist; aber ich brauche deshalb keineswegs zuzugestehen, daß die Behauptung selbst eine falsche, eine irrige sei. Ich will den Baumstamm als wenig beweisend außer Betracht lassen, obwohl sich nicht leugnen läßt, daß der Eindruck zu großer Schwäche und ein gewisses Nachschleppen des linken Beines gerade durch die zu große Stabilität und Schwere hervorgerufen wird, welche das rechte durch das materielle Gewicht des Baumstammes erhält, dem links das Gegengewicht fehlt. Auch das scharf zugeschnittene Schuhwerk könnte ja, etwa wie an den vatikanischen Statuen des Menander und des Posidipp, an einem Marmororiginal ursprünglich von Bronze angefügt gewesen sein und bei der Kopie in Marmor den Bronzecharakter bewahrt haben. Nicht leugnen aber läßt sich, daß die Behandlung der nackten Teile nicht diejenige Weichheit und Mürbigkeit des Fleisches erkennen läßt, die wir an ursprünglich für den Marmor berechneten Arbeiten zu sehen gewohnt sind, und daß die Knappheit und Schärfe in der Begrenzung der Formen vielmehr lebhaft an die Eigentümlichkeiten des Bronzestils erinnert. Was endlich die Chlamys anlangt, so lehrt allerdings die vatikanische Statue unwiderleglich, daß sie in Marmor ausgeführt werden konnte; aber eine andere Frage ist es, ob sie ein Künstler für die Ausführung in Marmor gerade in dieser Anordnung erfunden haben würde. Brauchte er eine Stütze für den Arm, so würde er nicht durch die massigsten Teile der Chlamys den Arm erst noch recht schwer belastet und die Stütze in den herabhängenden dünnsten Teilen gesucht, sondern vielmehr umgekehrt zur Stütze kompaktere Massen erstrebt haben. Abgesehen von der Gesamtanlage spricht aber besonders die Ausführung des einzelnen, die ganze Behandlung der Falten für ein Original in Bronze. Bei dem Marmor, der wegen seiner leise durchsichtigen Substanz einen Teil des Lichtes einsaugt, wird die Wirkung durch die größere oder geringere Rundung der Massen und Flächen und durch den Gegensatz von Höhen und Tiefen in denselben hervorgebracht. Bei der Bronze dagegen wirkt wegen der Farbe, der Undurchsichtigkeit und des Glanzes des Materials weniger dieser Gegensatz von Höhe und Tiefe als eine Begrenzung der Flächen, die das Licht in bestimmter Weise bricht und reflektieren läßt. Ein feiner weißwollener Stoff wird dem Künstler untadelige Motive für Marmorfalten darbieten; die Bronze dagegen liebt eine Behandlung der Flächen, wie wir sie in der Malerei bei der Darstellung glatter Seidenzeuge und fast im Extrem beim Atlas durchgebildet finden. Betrachten wir die Falten der Chlamys des Apollo unter diesem Gesichtspunkte, so werden wir unschwer bemerken, daß die Falten weit weniger auf den Gegensatz von Licht und Schatten, als auf Brechung des Lichtes, auf Reflexe berechnet sind. Aus der weit gespannten Fläche heben sich nur wenige Hauptfalten höher, aber scharfkantig hervor. Dazwischen aber findet sich eine weit größere Zahl sanfterer Hebungen und Brüche, die im Marmor für das Auge teilweise fast verschwinden, in der

Bronze aber eben diese Fläche auf das feinste gliedern und beleben würden.

Doch, wird man einwenden, zugegeben, daß diese Eigentümlichkeiten auf ein Bronzeoriginal hindeuten, wie ist es zu erklären, daß die Chlamys in der Marmorkopie vorhanden ist, in der Stroganoffschen Bronze dagegen in ihrem wichtigsten Teile fehlt? Betrachten wir nun unbefangen an der Bronze den Umriß der Chlamys von der Schulter bis zur linken Hüfte, so wird jeder zugeben müssen, daß diese Linie unbedeutend, nichtssagend, ja geradezu unschön ist. Ja, sehen wir genauer zu, so müssen uns Bedenken noch ganz anderer Art kommen: während quer über der Brust von der rechten Schulter bis zur linken sich schöne, reiche Falten, ganz wie in der Statue des Belvedere entwickeln, hängt hinter der Schulter nicht eine Chlamys, sondern nur ein erbärmliches Fragment einer solchen wie ein Lappen, ein Fetzen herab. Um es kurz zu sagen: in der Stroganoffschen Bronze fehlt das Hauptstück der Chlamys, nicht weil es im ursprünglichen Originale nicht vorhanden war, sondern weil es in der Kopie aus einem besonderen Grunde weggelassen ist. Stephani selbst gibt an, daß die Statue nicht aus einem, sondern aus mehreren Stücken, und daß namentlich Arme und Beine einzeln gegossen seien. Daraus ergibt sich aber mit Notwendigkeit, daß auch die Chlamys, wie wir sie in der vatikanischen Statue sehen, nicht mit dem Torso zusammen, sondern nur separat gegossen werden konnte. Weiter bemerkt Stephani, daß man in der Zusammenfügung der verschiedenen Stücke ziemlich sorglos verfahren, und daß dadurch Fehler entstanden seien. Ein solcher Fehler ist nach meiner Überzeugung die zu starke Senkung und Beugung des linken Armes nach innen, die, wie wir später sehen werden, dem ursprünglichen poetischen Motive keineswegs entspricht. War aber einmal dieser Fehler in der Anfügung begangen, so ist klar, daß die für den stärker gehobenen Arm berechnete Chlamys nicht mehr paßte. Sie mußte also entweder neu modelliert werden oder, hielt man das für zu umständlich, ganz wegbleiben, und man begnügte sich, den am Körper haftenden Teil notdürftig zu verputzen.

Demnach dürfen wir unbedenklich behaupten, daß der vatikanische Apollo uns von dem Original eine vollständigere Vorstellung gewährt, als der Stroganoffsche und daß dieses Original in Bronze gearbeitet war.

So stand für mich die Frage vor zwei Jahren, als aus Rom die Nachricht eintraf, daß der Bildhauer Steinhäuser dort einen Apollokopf entdeckt habe, welcher dem Typus des vatikanischen unverkennbar entsprechend diesen an künstlerischer Schönheit weit überrage, ja vielleicht für das Original selbst zu halten sei, dabei aber in der ganzen Behandlung keine Spur von Bronzetechnik, sondern entschiedenen Marmorstil zeige. Ich gestehe, daß ich von Anfang an gegen dieses überschwengliche Lob einige Bedenken hegte. Verstärkt wurden dieselben, als vor einem halben Jahre die in den Annalen des Instituts für 1867 publizierten Photographien in meine Hände gelangten.*) Dennoch glaubte ich so lange mir selbst mißtrauen zu müssen, als ich nicht die plastische Form wenigstens im Gipsabguß zu prüfen imstande gewesen sein würde. Sie sehen jetzt hier den Abguß neben dem

*) [Abb. 58 gibt rechts den Belvederischen, links den Steinhäuserschen Kopf in Basel nach den Abgüssen der Münchener Sammlung.]





53. Steinhäuserscher und Belvederischer Kopf. (Nach Abgüssen.)

des vatikanischen, und es ist mir lieb, ihn zur Stelle gebracht zu haben, weil ich es ohne eine solche *demonstratio ad oculos* kaum wagen dürfte, eine dem Urteile der römischen Bewunderer so entgegengesetzte Ansicht über den Wert des neuen Fundes zu entwickeln.

Welche Verdienste sind es nun, durch welche der Steinhäusersche Kopf den vatikanischen weit überragen soll? Ich gestehe, daß mir die Beweisführung Kekulés in den Annalen nicht in allen Punkten klar geworden ist. Sie beruht zum größten Teile auf allgemeinen Theorien, die von ihm mehr angedeutet als entwickelt worden sind. Doch glaube ich nicht zu irren, wenn ich seine Ansicht etwa in folgenden Sätzen zusammenfasse: „Der Steinhäusersche Kopf zeichnet sich aus durch eine größere Einfachheit und Schlichtheit, welche dem Raffinement einer späteren Zeit gegenüber, wie es sich in dem vatikanischen Kopfe zeigt, für eine frühere Epoche spricht. Auf eine solche deutet auch die größere Schlankheit des Ovals in der Vorderansicht, dem ebenso in der Seitenansicht die knapperen Formen der Kinnlade und das Profil der Schädelbildung entsprechen." Ich leuge nicht, daß der angedeutete Schnitt des Gesichtes in so manchen echt griechischen Schöpfungen uns besonders fesselt. Aber kennt denn die griechische Kunst der guten Zeit nur diesen Schnitt? Durfte sie denselben, der die jugendkräftige Energie eines Athleten vortrefflich bezeichnet, auch für den milderen Charakter eines Apollo verwenden? Ich kann nicht leugnen, daß ich beim ersten Anblicke der Photographie und ebenso des Gipses viel eher einen jugendlichen Athleten als einen Apollo vor mir zu haben glaubte. Leider ist der sogenannte Krobylos am Marmor nicht erhalten; würde er aber, nur mäßig entwickelt, nicht das schmale Gesicht übermäßig verlängert erscheinen lassen? Die Formen des Apolloideals sind leider im einzelnen noch nicht hinlänglich untersucht. Irre ich indessen nicht, so ist ihm gerade eine gewisse Breite und Fülle der Vorderansicht dem schmalen Oval eines athletischen Jünglingsideals gegenüber eigentümlich. Ohne mich auf den Apollo Giustiniani als die dem vatikanischen relativ am meisten verwandte Bildung zu berufen, möchte ich Kekulé auf eine gerade ihm sehr nahe liegende Parallele hinweisen. Die Vergleichung des von ihm publizierten pompeianischen Apollo (Mon. d. Inst. VIII 13) [Jahrbuch des Archäol. Instituts XI, 1896, S. 2 Wolters] mit dem offenbar derselben Kunstschule angehörigen Jüngling des Stephanos in Villa Albani wird ihm zeigen, wie selbst innerhalb einer sehr eng begrenzten Schule und bei der auffallendsten Verwandtschaft in der Haltung und dem Stile der Figuren doch durch die Verschiedenheit der dargestellten Persönlichkeiten gerade im Schnitte der Gesichter eine starke Verschiedenheit bedingt ist. Für sich allein also kann der Gesichtsschnitt des Steinhäuserschen Kopfes dem vatikanischen gegenüber keinen Vorzug begründen; ja ich fürchte vielmehr, daß einem allgemeinen Schema zuliebe der Künstler ein gutes Teil der geistigen Eigentümlichkeiten des Gottes geopfert hat. Eine feste Überzeugung darüber werden wir uns indessen erst durch eine Vergleichung der Formen im einzelnen bilden können.

Was uns am Kopfe des Apollo von Belvedere vorzugsweise fesselt, das ist die Energie des Blickes. Tief setzen die inneren Augenwinkel ein. Der Augapfel aber entwickelt sich in scharfer Spannung seitwärts und nach oben, wo auf der Höhe das obere Augenlid scharf geschnitten hervortritt, während das untere mehr zart und flach gewissermaßen zurückweicht. Die Flächen beider Augen sind leise gegeneinander geneigt und bewirken dadurch, daß der Blick fest und bestimmt nach einem Punkte, einem Ziele gerichtet ist: es ist ein scharf fixierender Blick. Im Steinhäuserschen Kopfe

sind dem Schnitte des Gesichts entsprechend die Augen schmaler und, um nicht kleinlich zu erscheinen, rundlicher gebildet. Die Stellung der Flächen in der Richtung von oben nach unten und die Neigung nach innen sind unbestimmt geworden; die Augenlider umrändern den Apfel gleichmäßig ohne die scharfen und feinen Modulationen, die einen reichen Wechsel von Licht und Schatten erzeugen. Der Blick verliert seine Energie, seine Schärfe und Bestimmtheit, sein besonderes individuelles Gepräge.

Die Stirn tritt am vatikanischen Kopfe stark vor, aber nicht als einfache, ungegliederte Masse. Über den stark entwickelten Oberaugenhöhlenrändern setzt sich eine Fläche ein, welche den oberen und unteren Teil der Stirn bestimmt scheidet; und während unten die Jochfortsätze des Stirnbeins sich nach beiden Seiten in breiten Bogen ausspannen, um dem Auge einen kräftigen Schutz zu gewähren, tritt oben der Schädel wieder mehr in seine natürliche Rundung ein und läßt namentlich zur Seite gegen die Schläfe zu das zartere Gefüge des Knochenbaues deutlich erkennen. Auch an dem Steinhäuserschen Kopfe ist allerdings die Stirne kräftig entwickelt, aber kräftig wie bei einem jungen Athleten. Die feineren Gliederungen des Knochenbaues, die geistigen Modulationen der Form sind geschwunden.

Von einer Vergleichung der Nase müssen wir absehen, da sie am Steinhäuserschen Kopfe gänzlich restauriert ist, ebenso wie die Spitze der Oberlippe. Auch nur ganz kurz will ich auf den Zug vom inneren Augenwinkel abwärts und auf die Schwellung des Muskels neben den Nasenflügeln hinweisen: Züge, die in dem neuen Kopfe flüchtig und derb angegeben, im vatikanischen allseitig und zart entwickelt sind.

Etwas genauer haben wir dagegen den Mund zu betrachten, der an dem vatikanischen Kopfe nächst dem Auge immer als besonders ausdrucksvoll gegolten hat. Während die Oberlippe nach vorn leise gehoben ist, senkt sie sich nach den Winkeln stark herab und erzeugt dort einen starken Zug der Verachtung. Die Unterlippe aber schwillt gewissermaßen von Stolz und Zorn, hebt sich und tritt hervor, und unter ihr zu beiden Seiten werden durch die Hebung die beiden Muskeln, die sogenannten Niederzieher, schärfer angespannt.

Wo finden wir nun in dem neuen Kopfe diesen Ausdruck von Hoheit und Stolz? Ganz horizontal ist zwischen Ober- und Unterlippe eine Vertiefung stark und breit eingebohrt, so daß sich die Winkel der Oberlippe nicht herabzuziehen vermögen, sondern daß ihr vorderer Teil sich heben muß und beinahe die Zähne sichtbar werden. Die Unterlippe tritt zwar stark hervor, aber ihre obere Fläche ist völlig abgeplattet, und ebenso ist der untere Teil gegen das Kinn zu fast horizontal weggeschnitten; das Kinn aber erscheint dadurch scharf und mager, während es im belvederischen Kopfe in voller Rundung und sanft gehoben dem Ganzen zum schönsten Abschlusse dient.

Leider ist an dem Steinhäuserschen Kopfe das Haar auf das stärkste beschädigt, und es ist schwer, sich von seiner ursprünglichen Gesamtwirkung einen klaren Begriff zu machen. Bei einer allgemeinen Übereinstimmung der Anlage in beiden Köpfen scheint jedoch der Künstler das Bedürfnis empfunden zu haben, wegen des schmäleren Gesichtsschnittes die sich reich ausladenden Massen stark zu beschneiden, um nicht den Kopf zu stark zu belasten und sein Aussehen zu sehr zu verlängern. Daß ihm bei der Aus-

führung eine genügende Leichtigkeit der Hand zu Gebote stand, soll nicht in Abrede gestellt werden; doch vermissen wir in manchen Partien Klarheit der Disposition; und prüfen wir einzelne Teile, wie das kleine Zöpfchen vor dem linken Ohr, die Partien über der rechten Stirnseite, so finden wir eine etwas straffe Komplexion des Haares, wie sie wieder für einen Athleten, aber weniger für den goldgelockten Gott sich eignet. Am vatikanischen Kopfe dagegen ringelt sich die Fülle der Locken leicht und lose, umkränzt und beschattet die Stirn; alles baut sich in schöner und klarer Gliederung auf, und sowohl der sogenannte Krobylos als die leichten und üppigen Partien hinter den Ohren setzen sich mit den breiten und vollen Formen des Gesichtes in das schönste Gleichgewicht.

Ich habe bei der Vergleichung beider Köpfe nur auf wenige Hauptformen hingewiesen. Vieles würde sich noch in Worten genauer ausführen lassen; über andere noch feinere Unterschiede würde kaum das Auge, sondern nur der Finger, der Tastsinn, die Polykletische Nagelprobe Aufschluß geben können.

Doch mag zum Schlusse dieser Vergleichung noch auf einen Punkt hingewiesen werden. Das Maß des inneren, tieferen künstlerischen Verständnisses läßt sich oft am leichtesten da erkennen, wo der Künstler sich am wenigsten beachtet, wo der Künstler selbst sich eine gewisse Flüchtigkeit gestatten zu dürfen glaubt. Am Kopfe des Aigiochos sind offenbar die rechte und die Vorderseite bestimmt, vorzugsweise betrachtet zu werden. Eben darum wollen wir jetzt noch einen Blick auf die linke richten. Da ergibt sich nun auch bei flüchtiger Betrachtung, daß der Steinhäusersche Kopf gerade in der Gesamtanlage die auffälligsten Mängel zeigt; die Form des Schädels, namentlich am Ansatz der Haare gerade über der Stirn, sodann der Umriß der Kinnlade, das Aufsitzen des Kopfes auf dem Nacken, die Wendung des Halses, alles ist außer Harmonie, während am belvederischen Kopfe auch von dieser Seite sich alles zum schönsten Flusse der Linien vereinigt, alles, um es kurz zu sagen, an seiner richtigen Stelle sitzt.

Versuchen wir jetzt, unsere Beobachtungen zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, so möchte ich mich zunächst eines Vergleiches bedienen. Der vatikanische Kopf wirkt auf uns wie ein fein durchgeführter Kupferstich, der die einzelnen Formen in feinen aber scharfen und präzisen Linien umschreibt, detailliert und gliedert und jeden Zug mit Rücksicht auf den geistigen Ausdruck fein durchmodelliert. Der Steinhäusersche dagegen wirkt wie eine Lithographie, die wohl die Massenwirkung von Licht und Schatten im allgemeinen richtig wiedergibt, in dem Korne des Steines aber die Feinheit und Präzision der Linien des Grabstichels nicht zu erreichen vermag. Auf Grund dieses Vergleiches aber darf ich jetzt weiter sagen: der vatikanische Kopf ist auch im Marmor eine Bronzearbeit, die sogar, um der Bronze möglichst nahe zu kommen, den Marmor gewissermaßen denaturiert, d. h. ihm eine künstliche Politur gegeben hat, um ihn ähnlich wie das Metall durch Glanz, Reflexe, Lichtbrechungen wirken zu lassen. Konnte der Künstler auch im Haar dem Metall nicht bis ins einzelnste der feinen Ziselierung folgen, wie wir sie an den vorzüglichsten Bronzen finden, so hat er doch in der feinen Gliederung und Teilung der Massen, in der Lockerung des Haares durch tiefes Unterschneiden u. a. der Wirkung der Bronze mit Glück nachgestrebt. Der Steinhäusersche Kopf ist reine Marmorarbeit, welche die

Schärfe der Begrenzungen absichtlich meidet, welche durch die Weichheit, Mürbigkeit, das Durchsichtige, Fleischige des Materials mit dem sinnlichen Eindruck des Fleisches, der Wirklichkeit zu wetteifern unternimmt. Dieser Berechnung auf den sinnlichen Reiz des Materials, die natürlich in dem Marmorkopfe sich weit fühlbarer machen muß als in dem Gipsabgusse, glaube ich es zuschreiben zu müssen, daß die römischen Beschauer noch dazu in der ersten Freude über die neue Entdeckung sich über Gebühr haben blenden lassen.

Ist es aber wohl möglich, daß aus den allgemeinen, verflachten Formen dieses Marmors von einem nachfolgenden Künstler der fein detaillierte, in allen Einzelheiten geistig belebte vatikanische Kopf entwickelt worden sein sollte? Wie wohl kaum je nach einer effektvollen Lithographie ein feiner Kupferstich gearbeitet worden ist, so ist auch schwerlich je im Altertum ein Marmorwerk in die schärfer durchgebildete Bronze übertragen worden, während für das umgekehrte Verhältnis zahlreiche Belege vorhanden sind. Kurz, wir dürfen jetzt mit voller Zuversicht behaupten: der vatikanische Kopf ist eine höchst treue und sorgfältige Abschrift des Bronzeoriginals in Marmor; der Steinhäusersche dagegen eine Übersetzung der Bronze in die Sprache oder den sehr abweichenden Dialekt des Marmors, die als Übersetzung wohl immer ihren Wert behält, aber doch der genauen Kopie oder Abschrift nie den Rang streitig machen darf.

So ist denn der vatikanische Apollo aus dem Kampfe mit seinen beiden Nebenbuhlern siegreich hervorgegangen; seine erhabene Schönheit hat sich nur immer mehr vor unseren Augen entwickelt, und wir dürfen uns der angenehmen Überzeugung überlassen, daß er nach Abzug der wenigen verlorenen Teile uns das Original fast vollständig ersetzt. Damit aber können wir jetzt zu dem Anfange unserer Erörterungen, zu der Beantwortung der letzten und wichtigsten Frage zurückkehren, nämlich wie der Erfinder der Statue das ganze Motiv des Aigiochos in Haltung und Bewegung eigentlich erfaßt hat. Vielleicht daß es uns gelingt, ihn von so manchem Vorwurfe, den man ihm und früher vielleicht wenigstens scheinbar mit Recht gemacht hat, zu befreien. Der schwerste unter diesen Vorwürfen ist wohl der eines zu theatralischen, schauspielermäßigen und deklamatorischen Auftretens, eines unberechtigten Strebens und Haschens nach Effekt. Ein Teil dieses Eindruckes ist indessen nur durch die moderne Restauration verschuldet, indem sowohl die linke Hand zu stark nach außen gebogen ist, als auch die rechte sich in gleicher Weise zu deklamatorisch nach außen wendet. Allein der Vorderarm war an zwei Stellen gebrochen und ist ungenau zusammengesetzt, und die Stroganoffsche Bronze kann uns zeigen, wie er anspruchslos mehr nach innen gewendet und die restaurierten Finger nicht gespreizt, sondern leicht gebogen sein mochten. Drehen wir dazu die Linke naturgemäßer mehr nach innen, so schließt sich die Bewegung der Hände wie zu einem Kreise zusammen, und die Linien fließen harmonisch ineinander. Dennoch bleibt es der griechischen Einfachheit gegenüber immer sehr auffällig, daß die Bewegung des ganzen Körpers sehr bestimmt nach einer Seite gerichtet ist, während der linke Arm und der Kopf in einem vollen rechten Winkel sich von dieser Richtung abwenden. Hätte der Künstler diese Stellung ohne eine innere Notwendigkeit gewählt, so würde er dem Vorwurfe eines Haschens nach Effekt wohl kaum entgehen. Alles kommt

also darauf an, uns klar zu machen, wie der Künstler die ganze Handlung erfaßt hat. Sie wissen, wieviel namentlich von Feuerbach u. a. darüber verhandelt worden ist, ob der Gott in lebhaftem Vorwärtsschreiten begriffen sei, ob er ruhe oder wenigstens momentan in der Bewegung anhalte, um im nächsten Moment sofort wieder in dieselbe überzugehen. Ich will diese Erörterungen nicht erneuern, sondern mich begnügen, Ihnen mitzuteilen, wie Stephani (a. O. S. 41) die Haltung des Gottes erklärt. Er denkt sich den Moment zugrunde gelegt, welchen Homer (Il. XV 318 ff.) mit den Worten beschreibt:

> Als noch stille einhertrug die Aigis Phoibos Apollon,
> Hafteten jeglichen Heeres Geschoss' und es sanken die Völker.
> Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
> Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich: jetzo verzagte
> Ihnen im Busen das Herz und vergaß des stürmenden Mutes.

„Denn bis zu diesem Augenblicke ist der Gott in großen Schritten, die Aigis ruhig vor sich hinhaltend, an der Spitze des trojanischen Heeres vorwärts geeilt. Erst als er in unmittelbarer Nähe der Griechen angelangt ist, beginnt er seine Waffe zu schütteln und die Feinde durch diesen furchtbaren Anblick in hastige Flucht zu jagen. Dies ist der Moment, welchen die Statue darstellt. Soeben hat Apollo bemerkt, daß die Griechen, die ihm gerade gegenüber standen, und auf die er bisher energisch zuschritt, sich bereits zur Flucht wenden. Allein ihm steht eine lange Schlachtreihe gegenüber; daher hat seine Waffe auf diejenigen, welche sich an den äußersten Enden derselben befinden, um so weniger wirken können, als er sie erst in unmittelbarer Nähe zu schütteln begonnen hat. Er muß also seine Schritte plötzlich durch den rechten Fuß hemmen. Bevor er noch Zeit gehabt hat, den linken Fuß vollständig nachzuziehen, hat er schon das Haupt nach der linken Seite gewendet, um die dort befindlichen, von ihm noch nicht niedergeschmetterten Feinde in das Auge zu fassen und die Kraft seiner furchtbaren Waffe fühlen zu lassen. Eben will er auch die linke Hand mit der Aigis, die er natürlich bis zu dem dargestellten Moment dahin hielt, wohin er schritt, nach der linken Seite hinbringen, wo sein Auge Feinde entdeckt hat, die noch mit ungebrochenem Mute vorwärts dringen. Doch wendet er nicht den ganzen Körper nach dieser Seite hin; denn er wird unmittelbar darauf auch auf die Feinde zu achten haben, die zu seiner Rechten die Wirkung der Aigis noch nicht empfunden haben.“

Ich zweifle daran, daß Sie durch diese Schilderung ein lebendiges Bild der Statue gewinnen. Es wird ein mehrfaches Drehen und Wenden vorausgesetzt; Schritt, Blick, Bewegung des Armes haben jedes ihr besonderes Ziel, so daß von einer einheitlichen Wirkung nicht die Rede sein kann. Und doch fühlen wir beim Anblick der Statue, daß ein scharf begrenzter Moment fast unwiderstehlich wirkt, daß ein großer einheitlicher Zug die ganze Figur in allen ihren Teilen durchdringt. Fragen wir einfach, auf welche Weise der Gott durch die Aigis zu wirken vermag. Ihre gewöhnliche Bedeutung als Schutzwaffe kommt natürlich hier nicht in Betracht. Aber auch die Bezeichnung als Angriffswaffe ist für ihre Wirkung in der Homerischen Schilderung kaum passend. Nicht einen einzelnen Punkt trifft sie, wie ein Speer, ein Pfeil, sondern alles, was in ihren Gesichtskreis kommt, bedroht

sie mit Vernichtung. Es ist schon öfters bemerkt worden, daß kaum bei einem anderen Symbol sich die Erinnerung an die ursprüngliche Naturbedeutung so deutlich erhalten habe, wie bei der Aigis, über deren Sinn als Sturmgewölk des Gewitters kein Zweifel besteht. Auch in der Homerischen Schilderung spiegelt sich noch dieser Sinn, wenn auch keineswegs behauptet werden soll, daß Homer mit Bewußtsein etwa einen Gewittersturm beschreiben wolle. „Als noch stille einhertrug die Aigis Phoibos Apollon", d. h. als das Gewitter dumpf grollend, aber noch nicht wirkend heranzog, da kämpft man noch mit gleichem Glücke. „Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich", d. h. als nun der Gewittersturm mit voller Macht und Gewalt losbricht, da ist das Los der Danaer entschieden. Wie vermochte nun der Künstler eine solche Wirkung, eine solche Göttererscheinung in einem einzigen prägnanten Momente darzustellen? Denken wir uns, daß der Gott gerade auf die Schlachtreihe der Feinde losschreite, so würde er dieselbe wohl in ihrem Zentrum durchbrechen; aber zur Rechten und zur Linken würde die Kraft ungebrochen dastehen. Ein Drehen und Wenden nach der einen, ein Umwenden nach der entgegengesetzten Seite würde der Natur der ganzen Erscheinung in ihrem innersten Wesen widersprechen. Soll die Niederlage der Feinde eine vernichtende sein, so ist nur eine Möglichkeit gegeben: der Gott muß die gesamte Schlachtreihe niederwerfen oder wie ein Sturm vor sich herjagen und zerstäuben: er muß sie aufrollen. Denken wir uns also lebhaft in die Situation hinein: die Schlachtreihen stehen einander gegenüber; leichtes Plänkeln beginnt. Da naht der Gott von der einen Seite, die Aigis noch still tragend. Jetzt erhebt er sie, schreitet voran, an den Reihen der Feinde vorüber, und schüttelt sie. Neben, hinter die Aigis weg ist sein Blick gerichtet, nicht auf die noch unversehrten Reihen der Feinde, sondern er verfolgt ihre Wirkung, beobachtet, ob diese Wirkung auch vollständig gewesen. Es ist nicht ein flüchtiges Vorbeistürmen, sondern ein lebhaftes, bewußtes Vorschreiten. Nach der Wirkung regelt er seine Schritte, hier schneller vorschreitend, dort nicht ruhend, aber den Schritt mäßigend und zurückhaltend. So erklärt sich das feste Auftreten des rechten Fußes, die nachfolgende Bewegung des linken, das Zurückhalten der rechten Seite des Oberkörpers und gleichzeitig das Vorwärtsstreben der linken und des Armes. So erklärt sich die Spannung und Fixierung des Blickes in der lebendigen Aktion, und doch auch schon der Ausdruck des Stolzes, der Verachtung, des Siegesbewußtseins im Munde. Alles vereinigt sich in dem Gipfel eines einzigen, viel umfassenden Augenblickes; und doch, wollte der Künstler den Aigisschütterer in lebendiger Handlung darstellen, so gab es nur diesen einzigen Augenblick. Wohl dürfen wir dabei zugeben, daß die ganze Auffassung nicht die der älteren, voralexandrinischen Zeit ist, und auch ich halte es für eine höchst glückliche Vermutung Prellers, daß die Erfindung des Aigiochos mit der gallischen Niederlage bei Delphi 279 v. Chr. in direkte Beziehung zu setzen sei. Aber scheiden müssen wir zwischen einem individuellen Streben des Künstlers nach ungehörigem Effekt und der ganzen Richtung einer Zeit auf dramatisch bewegte Handlung. Dramatisch bewegt ist die Statue des Apollo, aber kein Zug findet sich an ihr, der nicht durch den speziellen Moment der Handlung gerechtfertigt, in ihm begründet wäre. Ja, betrachten wir

ein anderes Werk der Diadochenperiode, die so ganz auf künstlerischer Reflexion aufgebaute Gruppe des Laokoon. so müssen wir mit Überraschung wahrnehmen, wie wenig oder eigentlich nichts von solcher Reflexion sich im Apollo findet. Trotz dramatischer Bewegtheit ist es doch ein einziger einheitlicher Gedanke, der das Ganze durchdringt und beherrscht, ein Gedanke, den der Künstler nicht durch feine bewußte Berechnung zu entwickeln nötig hatte, sondern den er allenfalls in einem glücklichen Momente durch einfache Beobachtung der Wirklichkeit abgelauscht haben konnte. So, mochte der gläubige griechische Kämpfer dem Künstler berichtet haben, gerade so erschien der Gott während des Kampfes und schritt Vernichtung bringend an den Reihen der Feinde vorüber, und so faßte ihn der Künstler auf und schuf nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch ein Werk der religiösen gläubigen Verehrung. —

Es würde fast Sünde, wenigstens Mangel an Pietät sein, ausführlich über den Apollo von Belvedere zu handeln, ohne Winckelmanns zu gedenken. Nachdem lange Zeit seine begeisterte Schilderung der vatikanischen Statue die Gemüter beherrscht, folgte eine andere, die an seinem Lieblinge starke Schatten, Schwächen und Mängel wahrzunehmen vermeinte. Allerdings war es ihm nicht vergönnt, die volle Wahrheit zu erkennen, aber gerade jetzt müssen wir gestehen, daß er, wie so häufig, mehr als andere den wahren Wert des Kunstwerkes mit dem Blicke des Sehers geahnt hat. Und wenn er seinen Hymnus zu den Füßen des Götterbildes niederlegte, dessen Haupt ihm für seine Kränze zu hoch schien, so mag es mir gestattet sein, diesen Beitrag zu einer vollständigeren Würdigung des Werkes, wie sie einzig durch das günstige Geschick lehrreicher Entdeckungen jetzt möglich wurde, im Jahre der Säkularfeier seines Todes als eine Spende am Grabe des Meisters darzubringen.

I Doni di Attalo.*)

(1870.)

La festa delle Palilia già dagli antichi Romani fu considerata e celebrata come il giorno natalizio dell' eterna città. Ma questa fondazione stessa è involta nelle tenebre del mito, e per secoli interi i fatti storici vi si presentano sotto il velo di mitologiche e favolose tradizioni. Comincia la luce e diventa positiva la storia romana soltanto colla riedificazione o possiamo dire seconda fondazione di Roma, dopo cioè che i Galli erano stati respinti da quello stesso Tarpeo, sul quale qui siamo riuniti. Se dunque ricordiamo oggi quella catastrofe, niuno per altro aspetterà che ci proponiamo parlare di monumenti d' arte che con essa abbiano una diretta ed immediata relazione. Ma siccome quell' incursione de' Galli forma soltanto un anello nella lunga catena di varie scorrerie fatte da esse barbare popolazioni nei paesi civilizzati del mondo antico, così ogni monumento

*) Discorso letto nell' adunanza solenne intitolata all' anniversario del natale di Roma 1865. Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica anno 1870, p. 292—323. Monumenti dell' Instituto 1870, IX, Tav. 19—21.

relativo a questa può rammentarci pure il fatale destino, al quale Roma per un momento soggiacque. Respinti i Galli dall' Italia investirono la Grecia; ma arrivati vicino a Delfo dovettero retrocedere innanzi al nume di Apolline egioco magnificato dall' arte antica nell' originale della celebre statua del Belvedere. Altre sconfitte essi toccarono nell' Asia minore e porsero occasione all' arte di perpetuar la gloria delle vittorie di un re mediante una serie di opere che per buona fortuna non andarono intieramente perdute.

È merito di Nibby (*Effemeridi lett. di Roma* 1821, *aprile* p. 49 sgg.) l' aver riconosciuto nella statua capitolina del cosidetto gladiator moribondo un barbaro del settentrione di razza celtica. Indipendentemente da lui il Raoul-Rochette (*Bullett. de Ferussac* 1830, T. XV, p. 365 sgg.) sviluppò la congettura del Visconti (*Op. var.* IV, p. 326) che cioè nel gruppo di villa Ludovisi detto di Arria e Peto sia raffigurato un Gallo, il quale disperato della disfatta de' suoi dopo aver ucciso la moglie, di proprio pugno si dà la morte. Più tardi finalmente si riconobbe la strettissima relazione che passa non solamente tra il marmo capitolino e quello Ludovisi, ma tra ambedue eziandio ed un passo di Plinio che (34, 84) riferisce con brevi parole: „Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus." Ed ora è generalmente riconosciuto che i due marmi debbono considerarsi come opere della scuola pergamena, che fioriva nell' aula Attalica verso la fine del terzo secolo avanti la nostra era (v. le esposizioni nella mia *storia degli artisti greci* I, 442 sgg.).

Ciò non ostante sembrava giusto il deplorare che di una scuola così importante e di una serie d' opere che secondo altre notizie doveano esser ben numerose, non fossero conservate fino a noi che due saggi soli. Ma in verità dovevamo accusar la nostra ignoranza, non la fortuna che già da tre secoli si era mostrata larga de' suoi doni.

Visitando l' autunno passato il museo annesso alla biblioteca Marciana di Venezia fui colpito dall' aspetto di tre statue di mezzana grandezza che, guardate anche superficialmente, per varie particolarità si distinguevano dalla massa delle sculture greco-romane ovvie ne' musei di Roma e dell' Italia. Aveano, è vero, tali particolarità a più d' un archeologo fatto un' impressione talmente strana da indurli a sostenere, non trattarsi di lavori veramente antichi, ma di opere eseguite nel seicento non tanto per falsificar quanto per imitar l' antico. A me però che in altra occasione avea studiato con una certa predilezione i meriti del cosidetto gladiator moribondo, neppure per un momento poteva sfuggir la stretta analogia che passava tra questo e le veneziane sculture. E fissata una volta l' attenzione sopra di esse, tanto la mia memoria, quanto quella degli amici mi ajutò a rintracciarne ancor altre che senza dubbio spettano alla medesima serie: e sono oltre una statua, per il momento non accessibile, già del museo del Louvre, ora a St. Germain, quattro altre, cioè una del museo Vaticano e tre del museo nazionale di Napoli. Erano dunque sette statue che, per renderle più note al mondo letterario, mi decisi di far formare in gesso; e mi godeva l' animo di poterle esporre in questa festevole adunanza. Il mio piacere però fu in parte sturbato per la circostanza che i gessi veneziani arrivarono soltanto ieri e, ciò che è peggio, in uno stato deplorabile, onde non possono far quella bella figura che avrei desiderato. Ciò non pertanto

essi potranno sempre servire a ravvivar le poche parole, colle quali cercherò non di dimostrar a fondo, ma di accennar l' alta importanza d' un così raro complesso di sculture.

La corrispondenza tra queste figure ed il gladiatore si manifesta già nel materiale; imperocchè a tutte conviene ciò che dice il Nibby sulla statua capitolina: „Il marmo, nel quale è scolpita, è di una grana finissima, ma dal Lunense, dal Pentelico, dal Imettio diverso, come diversissimo è dal Pario; è adunque un marmo greco di cui non si conosce la provenienza, ma che di molto per la identità si avvicina a quello del Laocoonte, opera del monumento in questione contemporanea.“ Aggiungo che, se il gladiatore da molte altre sculture si distingue per un certo lustro dato alla superficie del marmo, la stessa particolarità si ritrova in tutta questa serie di statue. — Il dimostrar poi che quattro di esse, cioè le tre veneziane ed una di Napoli (v. le tavv. XVIIII. XX n. 1—4) [Abb. 54—57], rappresentino de' Galli ed appartengano alla medesima scuola artistica come il gladiatore del Campidoglio, non è cosa difficile, segnatamente dopo l' analisi data di questo dal Nibby.

Alcuni di loro, dice Diodoro (V 28), tanto la morte dispregiano che nudi o cinti solo intorno alle coscie discendono al pericolo. Nudi del tutto sono tre, mentre il quarto (Tav. XVIIII n. 2) [Abb. 55] porta soltanto una specie di tunica diversa dalla greca e romana e fatta d' una stoffa grossa. Dei nudi poi uno (Tav. XX n. 3) [Abb. 56] ha legata intorno alla vita una cintura o corda, proprio nello stesso modo in cui la troviamo in varie rappresentanze de' Galli sopra urne etrusche. Non meno caratteristico è lo scudo di questo, allungato a sei angoli e che ci ricorda il detto di Livio (38, 14): „Scuta longa, ad amplitudinem corporum parum lata et ea ipsa plana, male tegebant Gallos.“ Riguardo ai corpi stessi ben rileva il Nibby che i Galli vengono descritti da Diodoro (l. s.) e da Pausania (X 20, 7) come di statura alta: *σώμασιν εὐμήκεις, μακρῷ πάντας ὑπερηρκότες μήκει τοὺς ἀνθρώπους*. Erano poi *ταῖς σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοί*: „la pelle cioè era succulenta e nello stesso tempo indurita alle fatiche, senza però esser adusta come ne' popoli soggetti all' estremo caldo“ (Nibby). — Un altro contrassegno importantissimo formano i capelli che Nibby nel gladiatore dice „tagliati, in guisa però da restar irti in un modo particolare, e si crederebbero biondi che meno morbidi e cedevoli sono de' negri: nuovo indizio per supporlo un soggetto del settentrione.“ Ora questa particolare natura che ricorre specialmente nella figura del giovane cadente (Tav. XVIIII n. 1) [Abb. 54], trova la sua spiegazione nelle seguenti parole di Diodoro (V 28): „e non contenti della chioma bionda di lor natura, cercano di accrescere la proprietà naturale di tal colore coll' arte: imperciocchè lavando continuamente i capelli con una lesciva di sapone li torcono dalla fronte verso la sommità della testa e la cervice, così che assomiglieresti l' aspetto ai Satiri ed ai Pani; perciocchè i capelli con tale operazione s' ingrossano e non dissimili sono dai crini de' cavalli.“ Riguardo poi alle barbe continua: „alcuni radonsi la barba, altri moderatamente la conservano; i nobili poi sbarbicansi le gote, ma lasciano crescere le basette.“ Non può dunque far specie, se troviamo quest' ultima soltanto nel gladiatore del Campidoglio e nel n. 4 [Abb. 57], mentre due sono imberbi ed uno „conserva moderatamente la barba“, ma in modo da far conoscer bene il

carattere barbaro. — Resta finalmente il tipo del volto che nel gladiatore (secondo Nibby): „non mostra nei lineamenti quella regolarità e nella cute quella delicatezza e quel morbido proprio de' Greci, ma è duro, aggrinzito ed appianato come l' hanno i barbari del settentrione.“ Tutti questi tratti, tutta la forma del teschio, dell' osso frontale, delle ossa prominenti delle guancie, il naso schiacciato si ritrovano più o meno in tutte le figure de' Galli, ma particolarmente nella testa del giovane cadente che, tranne le proporzioni, si direbbe proprio il fratello del gladiatore del Campidoglio.

In vista di una tale mirabile corrispondenza nessuno negherà, che nelle statue finora esaminate siano rappresentati veramente dei Galli. Esaminando poi il merito del lavoro, esso appena potrà dirsi inferiore a quello del gladiatore, se non che in questo per le proporzioni più grandi lo stile ha forse un poco più di nobiltà, mentre nelle altre statue l' artista, non volendo sacrificar niente del carattere particolare, si è mostrato alquanto più duro. In genere, se non abbiamo da far colla stessa mano, vi troviamo certamente la medesima scuola, e così, se al dir di Plinio „plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia“, non esiteremo di asserire che questa serie di figure è opera della scuola pergamena non meno dell' altra, alla quale appartengono il gladiatore ed il gruppo di Arria e Peto.

Ma, domando ora, ova erano poste originariamente? Le statue veneziane innanzi al 1523 si trovarono a Roma in possesso di un cardinale Grimani che per testamento le lasciò alla sua patria Venezia. La vaticana e la parigina sono di provenienza romana, e da Roma, cioè dall' eredità Farnese, vengono eziandio le napoletane. Ma in qual maniera vennero a Roma, ove certamente non furono lavorate? Per arrivar ad una risposta, rivolgiamo ora lo sguardo alle altre figure che coi Galli corrispondono riguardo al marmo, alle dimensioni, al lavoro, ma se ne distinguono essenzialmente per il carattere delle razze in esse rappresentate. Il berretto che cuopre la testa della statua vaticana (Tav. XXI n. 6) [Abb. 59], ci conduce verso l' oriente; e più palbabile ancora è il costume cosidetto frigio, ma più generalmente asiatico, in quel morto (Tav. XXI n. 7) [Abb. 60] che oltre al berretto porta i calzoni simili a quelli de' Persiani nel celebre musaico della battaglia di Alessandro. Sarebbe mai che Persiani nelle battaglie di Attalo abbiano combattuto sia dalla parte di questo ossia da quella de' Galati? Ma che faremo allora dell' altro morto (Tav. XXI n. 8) [Abb. 61] che per distintivo porta una pelle di fiera, mentre nel tipo della faccia, nella barba e ne' capelli troviamo non tanto un tipo barbaro, quanto le forme stabilite dall' arte greca per caratterizzare esseri prepotenti, quali per avventura sarebbero i Giganti. Finalmente non voglio tacere che nel museo di Napoli si conserva eziandio la figura d' un' Amazzone morta (Tav. XX n. 5) [Abb. 58], corrispondente alle altre nelle misure e nel marmo. È vero che un mio amico in essa voleva riconoscere una notabile differenza del lavoro, onde tralasciò di farla formare in gesso. Altri però non sono del suo parere, e così per me resta almeno un fortissimo sospetto che anche quest' Amazzone appartenga alla serie di tutte le altre figure.

Ora voglio esser breve citandovi alcune parole di Pausania (I 25, 2): „Sull' acropoli di Atene al muro meridionale sta la cosidetta guerra de'

Giganti che già abitavano la Tracia e l' istmo di Pallene, poi la battaglia degli Ateniesi contro le Amazzoni, più il fatto maratonio contro i Medi, e la sconfitta de' Galati nella Misia; e sono questi doni di Attalo, ciascuno di circa due cubiti (ὅσον τε δύο πηχῶν ἕκαστον)". Dunque Giganti, Amazzoni, Medi (o Persiani), Galli, regalati da Attalo, della misura di circa due cubiti: mi pare che la cosa sia decisa, e che le statue, delle quali qui vedete esposti i gessi, siano una parte di quelle già collocate da Attalo sull' acropoli di Atene. Non vi contraddice che Pausania le vedesse ancora nell' originario loro posto, giacchè anche la statua vaticana di Menandro dopo il tempo del periegeta dal teatro di Atene sembra fosse trasportata a Roma; e che lo stesso sia accaduto dei gruppi Attalici, si può conchiudere in via negativa dalla circostanza che, quando in questi ultimi anni si fecero degli scavi nell' indicato sito dell' acropoli, di essi non si ritrovò la minima traccia.

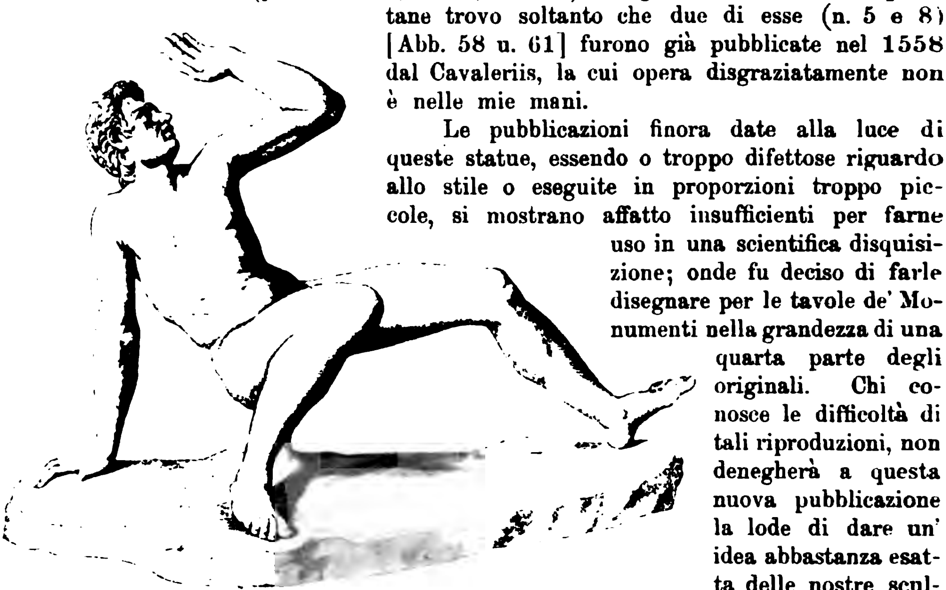
Stabilito così il fatto, resterebbe ad indagare, quali risultati per la storia dell' arte se ne potrebbero derivare per mezzo d' un diligente esame analitico e comparativo delle particolarità artistiche: esame che alla fine ci condurrebbe ancor a confermar la congettura da altri proposta, che cioè alla scuola pergamena appartenga eziandio un' altra statua famosa d' un barbaro, vale a dire l' arruotino di Firenze ossia lo Scita che arruota il coltello per scorticar Marsia, e per conseguente anche l' originale della celebre statua di questo Sileno legato al pino che tante volte si vede replicata ne' musei d' Europa. Ma per la bocca de' miei colleghi già avete inteso, quali circostanze per il momento m' impediscono d' intraprendere un tal lavoro. Il pensiero di dover lasciar Roma mi leva quella tranquillità dell' animo che è indispensabile per simili studii . . . .

Con questo breve discorso diedi la prima notizia di una di quelle scoperte, le quali quanto più spontaneamente si offrono, tanto più possono esser sicure di trovar generale applauso. E difatti, mentre varie circostanze impedirono una sollecita pubblicazione del mio lavoro, vedo le mie idee già accettate da altri in modo che le statue pergamene già hanno occupato il loro posto ne' libri recenti sulla storia dell' arte (v. Friederichs *Bausteine zur Geschichte d. gr.-röm. Plastik* p. 322 sgg.; Overbeck *Gesch. d. gr. Plastik* 2. ed. II, p. 176 sgg.). Dopo questo successo non mi pare più necessario, come prima era la mia intenzione, di sviluppar i primi miei cenni per provar più ampiamente cio che non sembra più aver bisogno di altre prove, ma potrò contentarmi di accompagnar la nuova pubblicazione dei relativi monumenti delle occorrenti notizie di fatto e di ritornar sopra alcune quistioni, sulle quali non si è ancor stabilito un consenso generale.

Per non detrarre niente al merito altrui, voglio notare in primo luogo che la stretta relazione tra le statue veneziane e le napoletane fu riconosciuta già prima di me da E. Wolff (*Bull. dell' Inst.* 1835 p. 159), il quale però era d' avviso „che l' insieme rappresentasse qualche battaglia fra Romani e barbari". Anche dal Burckhardt nel *Cicerone* (p. 488, 2 ed.) le statue napoletane furono messe in un qualche rapporto col gladiatore capitolino, sempre però come copie di epoca romana. Finalmente il Long-

périer (*Bull. arch. de l'Athénaeum franç.* 1856 p. 42) cita una delle statue veneziane come rappresentante un Gallo.

Sulla provenienza delle statue veneziane dissi nel mio discorso che esse nel 1523 per eredità del cardinale Grimani entrarono in possesso della repubblica di Venezia; ciò che pare in contraddizione coll' indicazione del Valentinelli (*Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana di Venezia;* Prato 1866), il quale le segna come di „prov. Grimani 1586". Ma l' inventario di 1585 (Valentinelli *Introduz.* p. XIII), nel quale esse vengono citate sotto i nn. 12—14, non si riferisce già alla seconda eredità (Giovanni), ma alla prima (Domenico) Grimani, onde sarà lecito di riconoscere le tre statue in discorso anche nelle brevi indicazioni dell' inventario di 1523 (p. VIII e IX, nn. 6, 9 e 27). Riguardo alle statue napoletane trovo soltanto che due di esse (n. 5 e 8) [Abb. 58 u. 61] furono già pubblicate nel 1558 dal Cavaleriis, la cui opera disgraziatamente non è nelle mie mani.



54. Zurückfallender Gallier. Venedig. (Mon. d. Inst.)

Le pubblicazioni finora date alla luce di queste statue, essendo o troppo difettose riguardo allo stile o eseguite in proporzioni troppo piccole, si mostrano affatto insufficienti per farne uso in una scientifica disquisizione; onde fu deciso di farle disegnare per le tavole de' Monumenti nella grandezza di una quarta parte degli originali. Chi conosce le difficoltà di tali riproduzioni, non denegherà a questa nuova pubblicazione la lode di dare un' idea abbastanza esatta delle nostre sculture e di riprodurre il carattere degli originali in tutti i tratti essenziali; e se nondimeno in alcune finezze lascierà qualche cosa a desiderare, mi dovrò eziandio tener scusato per la circostanza che i nuovi disegni non poterono esser terminati prima della mia partenza da Roma e che così non mi fu dato di procurar da me quell' ultima revisione che non potrà esser mai fatta con pieno successo se non da chi siasi già con studii particolari internato in tutte le proprietà dello stile.

Passando ora all'esame delle tavole, comincieremo dalle statue veneziane:

Tav. XVIIII 1 [Abb. 54]. Gallo giovane, cadente indietro, pubbl. dagli Zanetti *Statue della libreria di s. Marco* II 45; Clarac *Musée de sculpture* 858, 2177; cf. Valentinelli n. 153 ed Overbeck l. l. che in una tavola annessa dà gli abbozzi di tutta la serie. Di moderno ristauro vi sono ambedue le braccia, la gamba s. dal disotto del ginocchio, quasi tutta la base, ed alla testa il naso. De' capelli sono rotte varie punte. La statura, le forme del corpo, il tipo della faccia ed il carattere fanno riconoscere chia-

ramente un Gallo nonostante la perfetta nudità e la mancanza degli attributi, de' quali però originariamente sarà stato munito. Giacchè giustamente il Friederichs (*Bausteine* p. 323) suppone che nella s. avrà alzato lo scudo per sua difesa, mentre la d. probabilmente teneva imbrandita la spada. Tutto il concetto dunque ricorda, tranne certe modificazioni nella posizione delle gambe, la figura caduta d' un Gallo sul fianco d. del sarcofago Ammendola (*Mon. d. Inst.* I 31).

Tav. XVIIII 2 [Abb. 55]. Gallo barbato col ginocchio s. piegato in terra, in atto di difesa; pubbl. dagli Zanetti II 46; Clarac 868, 2211; cf. Valentinelli n. 144. Di ristauro moderno vi è il braccio d. e qualche dito del piè d. La mano s. era rotta, ma è quasi tutta antica. Le punte de' capelli sono danneggiate come nel n. antecedente. Anche questa figura trova un qualche confronto in un' altra del sarcofago Ammendola, la seconda cioè sulla parte d. della facciata (t. 30): confronto che può far nascere qualche dubbio sul ristauro del braccio d. nella statua. Certamente esso guadagnerebbe, se il gomito fosse più piegato e la mano più alzata, sia che tenesse la spada, o che prendesse, come nel rilievo, il braccio del suo aggressore.



55. Gestürzter Gallier. Venedig. (Mon. d. Inst.)

Tav. XX 3 [Abb. 56]. Gallo giovane morto, pubbl. dagli Zanetti II 44; Clarac 872, 2215, cf. Valentinelli n. 145. Vi è ristaurata soltanto la parte inferiore della faccia, cioè il mento, la bocca e la metà del naso. Mancano la mano s. e le dita de' piedi. La d. non visibile nel disegno tien impugnata la spada, della cui lama resta soltanto una piccola parte. Una ferita in forma di taglio pare aver colpito il cuore, un' altra più profonda e tonda si trova più in giù proprio nel fianco ed a lei corrisponde una terza della medesima forma nel fianco d., onde sembra che tutto il corpo fosse trafitto a traverso da un' asta. — Accennai già nel mio discorso che la forma dello scudo e la cintura a guisa di corda ci fanno riconoscere chiaramente in questo giovane un Gallo; nè contro l' autorità di questi attributi valgono i dubbi espressi dall' Overbeck (p. 184), al quale le forme di questa figura sembrano troppo ideali e più greche che barbare. Non nego questo carattere più ideale; ma mi pare che non stia per niente in contraddizione coll' eclecticismo che domina in tutta la scuola pergamena (cf. la mia *Storia degli artisti* I 448 sgg.). Essa non avea ancor abbandonata la base ideale dell' arte greca anteriore; ma per sciogliere le difficoltà offerte dal nuovo problema di raffigurar popolazioni barbare, avea bisogno di modificar quella base introducendo nell' arte un elemento di

verismo tutto nuovo. Direi dunque che nel gladiatore del Campidoglio, nel gruppo Ludovisi e nella prima statua veneziana i due elementi opposti si siano quasi contrabilanciati o accordati insieme in bella armonia. Alquanto meno di nobiltà credo ravvisare nella seconda statua veneziana. L' abito di stoffa grossolana, la barba involta e ruvida sembrano accennar un personaggio rozzo e di bassa condizione; ed inoltre le forme caratteristiche della nazionalità per l' età più provetta compariscono quasi più indurite; onde qui il verismo guadagna una certa preponderanza sopra l' idealismo. Ora tutto l' opposto s' incontra nella terza figura del giovane morto; ma questa differenza vien giustificata abbastanza per più di una ragione. Se potessimo supporre la cintura esser di oro, come alcuni esemplari trovati in Francia, essa dovrebbe interpretarsi come distintivo della nobiltà di nascita di chi la porta (cf. Longpérier l. c.). Ma anche senza tenerne conto, dobbiamo dire che questa figura è la più giovane di tutte; ed è perciò che l' artista avea meno bisogno di sviluppar il carattere barbaro in tutti i punti; potea contentarsi di accennar la statura alta e svelta, ma senza dar alle carni ed alla pelle quel carattere di fermezza e durezza

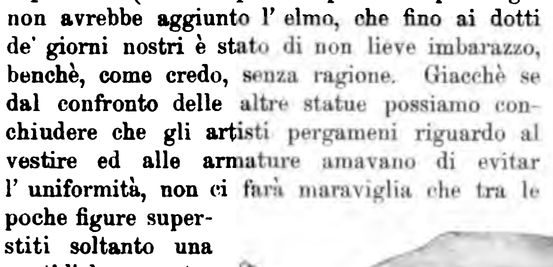


56. Toter Gallier. Venedig. (Mon. d. Inst.)

che ricevono soltanto per lunghe e continuate fatiche; gli potea bastare d' indicare come i capelli crescono molto ingiù nella nuca, ma senz' esprimervi quelle qualità particolari che derivano soltanto dal lungo uso di mezzi artificiali. Nondimeno però anche la qualità stessa dei capelli differisce da quella dell' Amazzone, del Gigante, de' Persiani; crescono irti sopra alla fronte, e benchè ondolati, non possono dirsi arricciati, specialmente se ne guardiamo le punte, e per non trascurar nemmeno le cose in apparenza minute, voglio avvertir che il carattere barbaro vien accennato ben distintamente ne' pochi indizi di peli alle .pudende. — Se così già l' età giovanile giustifica in grandissima parte il carattere più ideale di questa figura, vi accede come circostanza di non minor importanza la situazione particolare, nella quale essa si trova. Nel gladiatore del Campidoglio domina l' espressione di profondissimo dolore e d' imminente morte, nel gruppo Ludovisi l' estrema disperazione; nelle altre due statue l' azione stessa di un' ultima appassionata resistenza richiede una straordinaria tensione di tutte le forze che si manifesta specialmente nella bocca angosciosa e ne' cigli fortemente contratti: in somma dappertutto regnano i più patetici affetti. Nella figura del giovane all' incontro tutte le passioni sono calmate dalla tranquillità della morte, e così questa tranquillità stessa deve diffondersi

sopra tutte le forme, segnatamente sopra l' espressione della testa. — Maggiori difficoltà offre il n. seguente.

Tav. XX 4 [Abb. 57]. Guerriero moribondo, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI 24 e dal Clarac 858 B, 2158. Vi è di ristauro moderno il braccio s., qualche dito della mano d., il piè d. e le dita del s. La testa, che è rimessa, da alcuni vien detta moderna; da altra parte però mi vien assicurato che soltanto la parte posteriore sia ristaurata, l' anteriore all' incontro antica. A giudicarne dal gesso, non vedo ragione per rivocarne in dubbio l'autenticità. Come la statua in tutta la sua posizione corrisponde quasi esattamente al gladiatore del Campidoglio dalla contrapparte, così anche la faccia porta il carattere celtico chiaramente espresso; e se mai un artista nel ristaurarla avesse potuto servirsi della statua capitolina (ciò che pare impossibile per ragioni cronologiche), certamente non avrebbe aggiunto l' elmo, che fino ai dotti de' giorni nostri è stato di non lieve imbarazzo, benchè, come credo, senza ragione. Giacchè se dal confronto delle altre statue possiamo conchiudere che gli artisti pergameni riguardo al vestire ed alle armature amavano di evitar l' uniformità, non ci farà maraviglia che tra le poche figure superstiti soltanto una porti l'elmo, mentre le altre ne sono prive, posto che l' uso di esso non fosse sconosciuto affatto alle popolazioni celtiche. Ma sia pure che apparisca meno frequente ai tempi di Attalo, certo si è per altro che s' incontra non di rado ed in varie forme ne' monumenti della Francia meridionale dell' ultima epoca della repubblica e de' primi tempi imperiali, come a St. Remy ed a Orange (Laborde *Monum. de la France* I pl. 84; Caristie *Monum. ant. à Orange* pl. 16 sg.). — Benchè dunque mi pare che quella testa sia assicurata come autentica e come quella d' un Gallo, mi restava nondimeno qualche dubbio, se veramente appartenesse alla statua, colla quale ora è riunita (*Arch. Zeit.* 1869 p. 18). Non vi troviamo la statura alta de' Celti; le gambe sembrano alquanto corte in proporzione col corpo, questo stesso largo e pesante; alle carni manca la freschezza e la pelle, specialmente nelle pieghe attraverso il ventre, si mostra rallentata e fiacca. Tutte queste particolarità certamente poco corrispondono al carattere celtico, come lo conosciamo dagli scrittori e dai monumenti. Nondimeno non si può negare che l' espressione della testa ben si accorda con tutta la situazione della figura; nè voglio tacere che anche qui i peli delle pudende portano il medesimo carattere, come nel n. 1. [Abb. 54] ben diverso da quello de' nn. 6 e 8 [Abb. 59 u. 61]. Credo dunque che l' artista veramente ha voluto rappresentar un Gallo, ma in età d' imminente decrepitezza, e che la diversità del carattere dovrà spiegarsi dall' intenzione dell' artista di dimostrar mediante





57. Sterbender Gallier. Neapel. (Mon. d. Inst.)

questa figura, come alla battaglia decisiva che finiva colla sconfitta totale de' Celti, prendevano parte non solamente la gioventù e gli uomini vigorosi e robusti, ma fino quelli in età avanzata non più adattati a sopportar le fatiche della guerra.

Tav. XX 5 [Abb. 58]. Amazzone morta, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI 7 e presso Clarac 810 A, 2035. Soltanto il piè s. è ristaurato. Oltre l' asta che si vede nel disegno, un' altra spezzata giace accanto alla gamba d. — La pertinenza di questa figura ai gruppi Attalici non può esser soggetta a dubbio, nonostante una qualche diversità del lavoro rilevata, come dissi, da un mio amico. Egli notava che nelle parti ignude manca quasi ogni indicazione de' muscoli tanto pronunciata nelle altre figure, mentre ne' capelli e nei panneggiamenti l'esecuzione gli pareva troppo minuta. Ma oltre che qui, come nel giovane n. 3 [Abb. 56], la tranquillità della morte ha fatto cessare ogni tensione, la diversità del sesso in un' Amazzone richiedeva una semplicità molto maggiore delle forme. Non voglio negare che questa semplicità stessa forse avrebbe potuto o dovuto esser compensata da una qualche morbidezza o delicatezza delle forme propria al sesso femminile; e se invece il lavoro non è esente da una certa



58. Tote Amazone. Neapel. (Mon. d. Inst.)

durezza, dovrà servir all' artista di scusa che tutta la scuola pergamena, forse troppo esclusivamente intenta a riprodurre con studio raffinato (*κατατήκων εἰς ταῦτα τὰς τέχνας*) le forme caratteristiche ma dure de' barbari, avrà perduto alquanto l'abilità o leggerezza dello scalpello richiesta per esprimere le forme più delicate dell' altro sesso. Riguardo poi ai panneggiamenti ed ai capelli, sembra quasi che dirimpetto alla semplicità delle parti ignude l' artista abbia sentito il bisogno di servirsi di essi, per dar all' insieme l' aspetto di maggior ricchezza e che per conseguente nel trattar le pieghe si sia accostato a quei modelli di epoche anteriori che meglio si addicevano a quest' intenzione, cioè alle celebri statue efesine, delle quali possediamo numerose repliche, sebbene in esse tutte le forme sieno calcolate più pel bronzo che pel marmo. — Finalmente giova di riportar qui un' osservazione del Finati (*Mus. Borb.* l. l.) sulla formazione del seno: „Il seno soverchiamente turgido in una giovane spenta, anzi che attirare una censura al greco artefice di doversi invece esprimere presso che abbassato nella giacitura supina della figura, gli merita tutti i suffragi della buona critica, la quale intende che il gelo della morte istantanea (cagionata per una ferita nella poppa d.) non permette quel naturale abbassamento.“

Tav. XXI 6 [Abb. 59]. Persiano caduto sul ginocchio s. in atto di difesa, al Museo del Vaticano, pubbl. dal Visconti *Mus. PCl.* III 50 e dal Clarac 859, 2153. Vi è ristaurata la punta del berretto, il naso, ambedue le braccia, la gamba d. dal disotto del ginocchio, la metà del piè s. e tutta la base.

Tav. XXI 7 [Abb. 60]. Persiano morto, al Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI 24 e dal Clarac 871, 2217. Vi sono ristaurate ambedue le braccia, la gamba d. a partir dal ginocchio e parte della sciabola ricurva.

Anche sull' attribuzione di queste due statue, siccome poco conformi ai costumi asiatici, sono stati mossi de' dubbi (cf. Friederichs ed Overbeck ll. ll.). Ma certamente non era l' intenzione degli artisti pergameni di copiar in ogni figura con storica esattezza un Medo o Persiano; e se nel raffigurar le battaglie de' Galli combattute sotto i loro occhi si sentivano liberi di variar tra un' arma e l' altra, tra l' un vestimento od attributo e l' altro, secondo il bisogno artistico, molto meno avranno rinunciato a quella libertà nel rappresentar un fatto anteriore di due secoli e mezzo. Tutto il complesso del loro gruppo avrà dato un'idea completa de' costumi e delle armature persiane; nelle singole figure bastava l' uno o l' altro pezzo per far conoscere la nazionalità. Così nel n. 6 [Abb. 59] troviamo il solo berretto, ma è quel berretto che sin da tempi antichi nell' arte greca serviva per caratterizzare i popoli orientali, ben differente da quello dato ne' monumenti romani ad altri barbari della Sarmazia, Dacia ecc. Ne differisce la forma nel n. 7 [Abb. 60]; ma, se non che i lobi, i quali altre volte passano sotto al mento, qui sono legati dietro la nuca, essa ricorda in qualche modo i berretti o cuffie nel celebre musaico della battaglia di Alessandro. Le brache furono portate anche da' Celti, ma non le scarpe che d' identica forma si ritrovano nello stesso musaico; e sebbene la tunica non sia la solita manicata de' Persiani, essa si distingue da quella del Gallo n. 2 [Abb. 55] almeno per maggior delicatezza della stoffa. Finalmente la sciabola ricurva è un attributo tanto particolare agli orientali, che ci vorrebbero ragioni ben forti per non volerne riconoscere l'importanza decisiva. — Ma anche prescindendo da questi contrassegni esteriori, il carattere stesso di queste due figure le fa assegnar ad una nazionalità ben differente da quella di tutte le altre. Cominciando da' capelli essi a taglio corto cadono lisci sulla fronte. Nella faccia del morto che è perfettamente conservata, il tipo orientale è chiaramente espresso: la fronte un poco rigonfia, il naso adunco, una certa dolcezza o mollezza della bocca sono forme che ci ricordano non solamente i Persiani nel già citato musaico, ma nonostante la diversità dello stile, possono rintracciarsi fino nelle antiche sculture di Ninive. Il medesimo tipo fonda-



59. Kämpfender Perser. Rom, Vatikan. (Mon. d. Inst.)

mentale trasparisce anche nell' altro uomo inginocchiato, e soltanto l' intenzione ben pronunciata dell' artista di farci conoscere in ogni tratto l' effetto dell' azione e del pericolo imminente, ha fatto si che tutte le forme abbiano preso un carattere più sminuzzato ed alquanto duro. Nell' espressione poi ed in tutta la posizione della figura non sfuggirà una certa timidezza della difesa ben diversa dall' indole de' Celti che nella stessa disperazione non perdono la loro energia, sia pure soltanto per rivolger nell' ultimo momento il ferro contro il proprio petto; e così fino nell' attitudine del morto si fa risentir una certa rilasciatezza nella complessione di tutte le membra, nella quale l'artista senza fallo ha voluto accennar la lussuriosa mollezza dell' oriente.

Tav. XXI 8 [Abb. 61]. Gigante morto, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* V 7 e dal Clarac 871, 2216. Sono ristaurate la metà della gamba s., alcune dita della d. ed il naso. Se il Friederichs non esita di assegnar questa figura al gruppo de' Galli, pare quasi essersi scordato come tra i gruppi dell' acropoli da Pausania vien menzionata anche una Gigantomachia; giacchè ben lontana di mostrarci il carattere barbaro nel modo più pronunciato, essa ci offre piuttosto il carattere di ferocia e prepotenza propria agli esseri della sfera elementare, quale sono i Giganti. Ben si conviene a questa natura (per non parlar della pelle di fiera che gli ha servito di difesa) l' indicazione de' peli sul petto e sotto l' ascella che ha di comune cogli esseri di un' altra sfera della natura, come Satiri, Sileni ecc. I capelli lunghi e folti sono disordinati e rabbuffati; ma nella loro complessione niente accenna alle proprietà d' una razza particolare, e la barba specialmente mostra un carattere puramente greco e diciamo ideale. Lo stesso deve dirsi delle forme del corpo che senza badare all' espressione minuta d'un carattere speciale, sono lavorate in uno stile piuttosto largo e grandioso. Meno nobili sembrano le proporzioni: le gambe corte, il petto ed il torso largo e quadrato danno all' insieme di tutto il corpo l' aspetto di soverchia robustezza e pesantezza. Ma queste proporzioni stanno in perfetta armonia colle forme larghe e coll' espressione della testa. L' occhio anche nella morte sembra truce sotto l' ombra de' cigli folti e preminenti. Ma sopra di essi la fronte retrocede e tutta appianata lascia desiderar lo sviluppo di quelle forme che sogliono considerarsi come la sede delle facoltà e potenze spirituali, mentre all' incontro le forme pronunciate della parte inferiore della faccia additano un prevalere delle forze fisiche ed un' energia quasi direi brutale. Così tanto nel corpo quanto nella testa vi si presenta un carattere che ha bensì una certa analogia colla natura de' barbari, ma anche più precisamente ci ricorderà un Anteo, un Polifemo o simili esseri, ne' quali, dirimpetto agli eroi della palestra, come Ercole e Teseo, i Greci ravvisavano qualche cosa di ἀνελεύϑερον



60. Toter Perser. Neapel. (Mon. d. Inst.)

oppure ἰσχυρὸν μὲν... ξυνδεδεμένον μὴν καὶ οὐκ εἴσω τῆς τέχνης (Philostr. *imagg.* II 21).

L' esame di queste otto statue dunque ci ha insegnato che di ognuno dei quattro gruppi dell' acropoli ci si è conservato almeno qualche saggio. Pare intanto che con esse non sia ancor esaurito il tesoro a noi rimasto e che sparse ne' varii musei restino ancor altre sculture che più o meno direttamente possono esser messe in relazione coi monumenti Attalici. In primo luogo non pare soggetto a dubbio che vi appartenga:

La statua pubblicata dal Clarac 280, 2151 [*Bullet. de corr. hellén.* 1889 Taf. 1 Abb. 62]: L' altezza di m. 0,839 corrisponde alle proporzioni dei gruppi dell' acropoli, ed in tutta l' invenzione eziandio si manifesta una stretta parentela con essi. Un giovane con una ferita al fianco d. ed un' altra nella coscia s. è caduto sul ginocchio s. stendendo innanzi la gamba d. in maniera analoga ai nn. 2 e 6 [Abb. 55 u. 59], se non che tiene il corpo più ritto. Avendo semialzato il braccio s. che avrà avuto munito dello scudo e rivolgendo nella medesima direzione lo sguardo alquanto in su, imbrandiva probabilmente nella d. abbassata la spada per sua difesa. Questo braccio e



61. Toter Gigant. Neapel. (Mon. d. Inst.)

la metà dell' altro sono di moderno ristauro, come pure il naso, la gamba d. (tranne il piede) dal disopra del ginocchio e la parte inferiore del sinistro e finalmente una parte del plinto, compresovi un frammento di spada che vi sta sopra uno scudo ovale. Proveniente dal Museo Borghese questa statua già apparteneva al Louvre, donde fu trasportata, come mi vien riferito, al museo di St. Germain*); e siccome esso museo è destinato a riunir in se le antichità celtiche, suppongo che essa vi avrà trovato il suo posto per l'analogia che offrirà nel tipo della faccia come nelle forme del corpo col gladiatore del Campidoglio.

Debbo poi menzionare una statua di Villa Albani pubbl. dal Clarac 854 C., 2211 C. È molto frammentata, essendovi ristaurata la testa, ambedue le braccia con la spalla s. e la più gran parte della gamba s. tranne il piede. Nella sua posizione forma quasi il contrapposto di n. 2 [Abb. 55], essendo in essa figurato un uomo vestito di corta tunica che, caduto sul ginocchio d., si volge per sua difesa a s. Alla medesima sembrano riferirsi le notizie dello Zoega comunicate dal Welcker (*Kunstblatt* 1827 p. 331; cf. *Rhein. Mus. N. F.* VI 403), nelle quali si parla di due statue d identico la-

*) [Jetzt im Louvre.]

voro, e di posizioni corrispondenti, rappresentanti due uomini vestiti di tunica succinta che si stentano, avendo posto l' un ginocchio per terra. L' una di esse porta sul sostegno del piè s l' iscrizione dell' artista **Φιλουμενος ἐποιει** [Löwy, *Inschr. griech. Bildh.* Nr. 381] in caratteri dell' epoca di Adriano. Mi rincresce di non aver esaminato colla dovuta diligenza queste due statue, le quali, se non erro, stanno sul parapetto del giardino innanzi al casino grande, e non hanno, come dicono lo Zoega ed il Clarac, un' altezza di 7 o $8^1/_2$ palmi, ma nelle loro dimensioni corrispondono ai gruppi dell' acropoli.*) L' impressione che me n' è rimasta, non è troppo favorevole, la superficie essendo molto corrosa per l' intemperie dell' aria; ed anche lo Zoega le giudicava di lavoro buono, ma non squisito. Se poi l' iscrizione è dell' epoca imperiale e se, come dice lo Zoega, queste figure sono lavorate in marmo pentelico, non potranno esser mai originali, ma forse delle copie eseguite in Atene prima che gli originali furono trasportati a Roma.



62. Verwundeter Krieger. Paris, Louvre. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

All' incontro debbo eliminar dai gruppi dell' acropoli una statua che io stesso (e dopo di me anche l' Overbeck) avea creduto potervisi riferire, cioè la statua già Giustiniani, ora in possesso del sig. Augusto Castellani, che dal Curtius era stata chiamata Ganimede (*Arch. Zeit.* 1868 t. 6; cf. 1869 p. 17; Clarac 857, 2178). All' aspetto del gesso ho dovuto convincermi che già le proporzioni maggiori, nelle quali è eseguito questo marmo,

*) Siccome le due statue adesso sono state trasportate nel Museo Torlonia alla Lungara, così non ci era possibile il rettificare, come aveva desiderato il Brunn, i punti di vista lasciati da lui incerti. La Direzione. [Vgl. Schreiber, Archäol. Zeitung 1879 S. 64. (Visconti), Museo Torlonia Taf. 70.]

si oppongono alla mia supposizione. Debbo concedere di più al Curtius che nell' espressione della testa non si ritrova quella commozione che verrebbe richiesta tanto pel carattere d' un barbaro, quanto per la situazione stessa. Siccome però la pertinenza della testa alle parti restanti del torso non è esente da ogni dubbio*), così, è vero, riguardo a queste resta l' innegabile analogia che offre la composizione della figura col Persiano n. 6 [Abb. 59]: analogia che forse ci permette di metter questa statua in rapporto colla scuola pergamena, ma in ogni modo soltanto come una copia: giacchè l' esecuzione, nella quale voglio rilevar soltanto l' uso frequente del trapano ne' peli delle pudende, non potrà esser anteriore all' epoca romana.

Senza conoscere gli originali non oso asserire, se e quale rapporto possa sussistere non già direttamente tra i gruppi dell' acropoli, ma tra le opere della scuola pergamena in genere ed alcune altre statue, come sarebbero le Amazzoni ed un giovane guerriero presso Clarac 810 A, 2031 C; 810 B, 2028 B e C; 872, 2213. E così debbo pure lasciar ad altri d' indagare, se forse le opere di questa scuola abbiano esercitato eziandio un' influenza sulle rappresentanze di altri soggetti, come p. e. il Satiro: Clarac 707, 1681 e l' Endimione 713, 1698. Intanto l' errore, nel quale sono incorso riguardo alla statua Giustiniani, ci dovrà consigliare di procedere in queste ricerche non senza una grande riserbatezza.

Comunque sia, tutte le figure finora considerate appartengono esclusivamente alla parte de' vinti, e così potrebbe nascere il sospetto che ne' gruppi Attalici sia stata rappresentata soltanto la strage degl' inimici, ma senza i vincitori, se non vi si opponesse una notizia conservataci da Plutarco, *Anton.* c. 60. Egli racconta che al tempo di Antonio il triumviro la statua di Bacco appartenente alla Gigantomachia da una tempesta sia stata precipitata dall' acropoli nel teatro di Bacco. Finora però non mi è riuscito di trovar un' opera che con qualche certezza possa assegnarsi a questa parte de' vincitori. Tutt' al più posso dire che alcune figure (p. e. Clarac 826, 2083 B; 832, 2089; 867, 2209) nella loro composizione sembrano ricordar alquanto i movimenti concitati e larghi e quella certa asprezza che distingue le statue finora considerate p. e. da quelle de' Niobidi, le quali in tutto l' insieme ci mostrano un' armonia molto maggiore delle linee. Ma quest' analogia sola non potrà mai bastare per supporre senz' altro un rapporto sia pure indiretto tra i gruppi dell' acropoli e queste figure eseguite sia in altro materiale, sia in altre proporzioni.

Intanto la notizia lasciataci da Plutarco è di somma importanza, se vogliamo formarci un' idea di tutto il complesso di questi gruppi. Supponendo che il numero de' vincitori ad un dipresso sarà stato eguale a quello de' vinti, e riflettendo che de' soli Galli ci sono conservati non meno di cinque, mentre non si sa quanti altri si saranno perduti, troviamo che i quattro gruppi dovranno aver formato un insieme di almeno 40—50 statue, ma probabilmente avranno ancor superato di molto questo numero. Dirimpetto ad un monumento così vasto deve nascere la quistione, come abbiamo da immaginarci la disposizione tanto delle figure dentro i gruppi, quanto de' gruppi tra loro: problema che per ora certamente non potrà

---

*) [Sicher nicht zugehörig; vgl. Schreiber, Archäol. Zeitung 1874 S. 76 Nr. 4.]

esser sciolto con sicurezza, ma che nondimeno dovrà esser preso in seria considerazione.

Pausania (I 25, 2) si contenta di dire che i gruppi erano collocati al muro meridionale dell' acropoli (πρὸς τῷ τείχει τῷ νοτίῳ); e così il Boetticher (*Untersuchungen auf der Akropolis* p. 68) trovando in questi siti un piano a guisa di bassa base lungo circa piedi 60 e largo 16, ha creduto di dover riconoscere in esso il piedistallo di uno de' gruppi in discorso. Debbo avvertir però che fuori del detto piano, cioè tra esso e l'angolo SE dell' acropoli, resta ancor sufficiente spazio per potervi collocare tutti i quattro gruppi, e che perciò niente ci costringe a tener conto di questa base, la quale in ogni modo per la sua forma sembra disadattatissima a disporvi sopra delle statue dell' altezza o lunghezza di due cubiti (πήχεις). Trattandosi poi di monumenti non lavorati in Atene, ma mandati dall' Asia, non potremo nemmeno asserir con certezza che originariamente siano stati destinati o inventati per il posto che occupavano sull' acropoli. Dobbiamo anzi concedere, esser almeno possibile (per non dire probabile, come cercheremo di dimostrar più tardi) che non già queste statue medesime, ma l' idea fondamentale di tutto l' insieme sia stata in origine concepita e calcolata per una destinazione ben diversa. Nè mi si opponga la scelta de' soggetti, tra i quali due, cioè la battaglia contro le Amazzoni e l' altra contro i Medi, sembrano appartener esclusivamente all' Attica, imperocchè per l' autorità del nome di Atene anche questi fatti erano diventati i simboli delle glorie elleniche in genere. Atteniamoci dunque in primo luogo a ciò che c' insegnerà l' esame de' monumenti stessi.

Già dal Friederichs fu rilevata una certa corrispondenza tra due e due de' quattro gruppi. Ne' Giganti e ne' Galli predomina il carattere di ferocia, violenza e prepotenza, e la maggior parte tra essi saranno stati rappresentati nudi o quasi nudi, laddove le Amazzoni ed i Medi, di stirpe asiatica, avranno mostrato maggior varietà nella foggia del vestire. Essendo poi i gruppi in numero di quattro, resta p. e. esclusa l' idea che potessero esser stati destinati ad ornare i frontoni di un tempio, mentre quasi spontaneamente ci si offre la supposizione di una ripartizione sopra le quattro facciate di un qualsiasi monumento, in maniera che i Giganti occupassero la facciata anteriore, le Amazzoni ed i Medi i due lati, i Galli finalmente la parte posteriore. Guardando di più le statue stesse, si conosce facilmente che non erano destinate ad esser collocate in alto; i lineamenti de' feriti e morti anzi c' insegnano che doveano stare ben sotto al livello dell' occhio dello spettatore, e ben vi si accorda il posto πρὸς τῷ τείχει, il quale non avrà superato l' altezza di un uomo. Se all' incontro la statua di Bacco nella Gigantomachia da una tempesta fu rovesciata nel teatro, è difficile a credere che anch' essa stasse accostata al muro, e siamo piuttosto quasi costretti a supporre che fosse posta all' aria libera, sia tra i merli, sia sopra al muro stesso. Ma allora sarà pure lecito di domandare, se forse tutti i gruppi fossero disposti in questa guisa, cioè a scaglioni, di maniera che i vincitori stassero sopra un piano più elevato dei vinti. Una simile disposizione certamente ne' migliori tempi dell' arte greca sarebbe inaudita; ma ci troviamo nell' epoca alessandrina, nella quale l' arte decorativa per l' influenza dell' oriente avea preso un nuovo sviluppo, sviluppo che si fa già risentire nelle magnificenze del Mausoleo e nelle ricchezze del

cosidetto monumento delle Nereidi di Xanthos, ma si manifesta più decisamente ancora nelle costruzioni temporarie e di lusso conosciute dalle sole descrizioni conservateci presso Diodoro, Ateneo ed altri (cf. Overbeck *Schriftquellen* n. 1981 sgg.). Tra esse qui voglio menzionar soltanto il rogo di Efestione (Diodor. XVII 114) costruito sopra base quadrata in più piani disposti a guisa di scaglioni, i quali erano adornati di numerosissime serie di statue: opliti ed arcieri, aquile e dragoni, una caccia, una Centauromachia, leoni e tori, Sirene. Partendo da tali confronti non credo di uscir dai limiti della probabilità supponendo che Attalo, in memoria della vittoria sopra i Galli, possa aver eretto a Pergamo un monumento grandioso formato da un gruppo colossale centrale, p. e. da una quadriga guidata sia dal re stesso, sia da una divinità tutelare, e che sui gradini del piedistallo siano stati ripartiti quattro gruppi analoghi a quelli dell' acropoli. Così tutto l' insieme nell' idea fondamentale corrisponderebbe ad un dipresso alle pitture che adornavano la Poikile in Atene: come ivi la battaglia di Maratone venne glorificata per esser posta a confronto colla battaglia di Oenoe e colle guerre contro le Amazzoni ed i Trojani, così anche qui la vittoria sopra i Galli riceve maggior lustro pel confronto della Gigantomachia, delle vittorie sopra le Amazzoni e sopra i Medi. Non si tratta più di una vittoria isolata, ma di un trionfo generale dell' Ellenismo sopra le potenze barbare, del quale quasi il prototipo può dirsi la vittoria degli iddi sopra i Giganti. — Nè quest' idea si cambierebbe, se a qualcuno, ricordandosi del citato monumento delle Nereidi, piacesse meglio supporre che i quattro gruppi fossero stati collocati negli intercolunni o sopra i gradini de' quattro lati di un tempio; la disposizione a gradini, come la ripartizione quadrilatera sarebbero conservate anche in quest' ordinamento.

Ma, mi si dirà, non abbiamo nessuna notizia intorno ad un tal monumento come già esistente, e tutte queste combinazioni potrebbero tollerarsi soltanto, ove i quattro gruppi non fossero stati regalati da Attalo, ma p. e. levati dagli Ateniesi vittoriosi ai Pergameni e trapiantati dall' originario loro posto sull' acropoli d' Atene. Qui però mi sia permesso di ritornar ancora sull' esame del merito artistico delle statue medesime che forse offrirà un nuovo appoggio alle mie ipotesi.

I marmi da noi esaminati certamente non sono copie di epoca romana: basta guardar la figura e specialmente la testa del primo de' Galli, per ravvisarvi la mano di un artista, il quale, conoscendo bene il valore di ogni forma, s' adopera con ogni cura d' imprimere al marmo i tratti anche i più minuti che formano il carattere specifico del suo soggetto. Ma dall' altra parte questi lavori non sono nemmeno liberi di difetti, ed allo stesso primo Gallo forse si potrebbe rimproverare una qualche magrezza, oppure un certo eccesso nella sveltezza delle proporzioni. Anche nel secondo Gallo la testa non da tutte, ma da alcune parti comparisce troppo piccola. All' attento osservatore poi non isfuggirà che il lavoro in tutte le figure e fino nelle varie parti di una figura sola non è sempre dello stesso merito, che in somma gli artisti non dappertutto hanno raggiunta la loro intenzione collo stesso successo. Ora, se qualcuno volesse dire che in questi difetti si faccia risentire un decrescimento nelle forze dell' arte di quest' epoca, dovremo opporgli la statua del gladiatore capitolino ed il gruppo Ludovisi, ne' quali de' notati difetti non incontriamo nessuna traccia.

La mano vi segue dappertutto con precisione e sicurrezza l'intenzione dell' artista, e dentro i limiti dello stile della scuola pergamena questi lavori mostrano un' armonia rara e perfetta. Per uscir dunque da questo dilemma ci si offre la supposizione che i gruppi ateniesi sono da considerarsi non come originali nel senso più stretto, ma come repliche contemporanee eseguite probabilmente non dai capi della scuola, ai quali era dovuta l' invenzione e l' esecuzione, ma dai loro scolari o da assistenti di secondo ordine. Siccome però il lavoro dai maestri sarà stato sorvegliato e forse ritoccato nell' ultimo stadio, quest' opere stesse non rinnegano fino ad un certo punto l' impronta della scuola e fino di una limitata originalità dirimpetto a copie d' un' epoca posteriore. Nondimeno per spiegar tutte le differenze ossia la minor perfezione delle statue ateniesi, credo aver bisogno di una seconda ipotesi suggeritami dalle dimensioni poco solite, nelle quali esse sono eseguite.

Prendendo una volta per norma il gladiatore del Campidoglio, troviamo in esso espresso il carattere barbaro non solamente nelle forme grandi e principali, ma inoltre mediante una quantità di tratti speciali, di fine pieghe ed altre proprietà della superficie della pelle, de' capelli ed altro, or decisamente impressi nel marmo, or leggermente accennati. Ora chi avrà non da copiar semplicemente questa statua, ma da riprodurla in un sesto ridotto, facilmente per lo studio di non voler sacrificar niente di tali minuzie, correrà rischio di rilevar troppo quei leggieri cenni e di sturbar così quell' armonia stessa che forma non l' ultimo merito del suo modello. Vi è da riflettere ancora che cotesti lineamenti e proporzioni possono esser belli in una statua grande, mentre calcolati per un certo punto di vista compariscono meno belli e fino difettosi in un' altra più piccola, che infine la riduzione stessa, ove non vien eseguita per via di mezzi meccanici molto perfetti, offre pur troppo l' occasione di sbagli più o meno forti. Considerando dunque le statue ateniesi sotto quest' aspetto, troveremo che i difetti sopra rilevati non possono spiegarsi meglio se non colla supposizione che i gruppi stessi sono riproduzioni in una scala ridotta di originali più grandi.

Il regalo fatto da Attalo agli Ateniesi ci si presenta ora sotto un aspetto tutto nuovo. Non si può negare che esso, considerato per se solo, ha qualche cosa di strano. Se Attalo volendo mostrarsi generoso verso gli Ateniesi, fosse stato tutto libero nella scelta, perchè dedicare quattro gruppi di numerose, ma piccole figure? perchè non un monumento solo ma più grandioso ed imponente? perchè quattro gruppi senza un centro visibile, ma disposti in fila ed accostati ad un muro? Tutte queste riflessioni cessano, ove non si tratta più di un monumento di nuova invenzione. S' intende come ad Attalo, desideroso di far conoscere al mondo le glorie delle sue guerre e le magnificenze della crescente sua capitale, potea venir l' idea di mandar delle riproduzioni impiccolite di cospicui monumenti da lui eretti in regalo alla città d' Atene, che allora sempre ancora conservava il prestigio dell' antica sua fama come centro del mondo intellettuale. E s' intende non meno, come gli Ateniesi nel collocar questi gruppi inventati come parti d' un insieme più grandioso, non poteano più tener conto di questo rapporto, ma li disponevano l'uno accanto all' altro, ove era rimasto libero un posto sulla loro acropoli.

Le ragioni cronologiche non si oppongono a queste mie ipotesi. Le vittorie di Attalo, benchè ne sia incerto l' anno, cadono nel primo periodo del lungo suo regno (tra 239 e 229 a. G. C.), e siccome gli davano l' occasione di assumere il titolo di re, così non avrà tardato di celebrarle anche con monumenti d' arte. Le relazioni amichevoli con Atene all' incontro appartengono agli ultimi suoi anni, e così è probabile che anche il regalo de' quattro gruppi sarà stato fatto soltanto in quei tempi, circa l' a. 200, quando la fama della scuola pergamena già sarà stata divulgata in modo, che il possesso delle opere di essa dovea sembrar gradito anche agli Ateniesi.

In fine ritorniamo ancor una volta sul passo di Plinio che sempre deve formar la base di ogni discussione sulla scuola pergamena. Siccome esso si trova nel libro sugli scultori in bronzo, così si è creduto di dover negare che possa riferirsi alla statua del gladiatore del Campidoglio ed al gruppo Ludovisi siccome eseguiti in marmo; e lo stesso qualcuno forse pretenderà anche riguardo ai gruppi dell' acropoli. Ma Plinio non parla già di „un gruppo in bronzo"; dice piuttosto che „plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia". Il tenore delle sue parole dunque non può esser più generale di quello che è. Vi si tratta delle opere fatte eseguire non da uno, ma da due re in memoria non di un fatto solo, ma delle varie loro guerre contro i Galli, opere che certamente saranno state di vario genere e perciò non lavorate esclusivamente in un materiale solo; onde Plinio, se non voleva entrar in una descrizione minuta, o se forse nemmeno trovava un' indicazione particolare ne' libri dai quali attingeva, dovea aver difficoltà di assegnar nel sistema troppo materiale da lui adottato per la distribuzione degli artisti, un posto conveniente alla sua notizia intorno la scuola pergamena. Di fatti essa si trova inserita tra due cataloghi alfabetici di artisti celebri e di un' altra categoria de' „primis proximi"; e così anche per questo posto eccezionale sembra giustificata l' interpretazione alquanto più larga che crediamo poter dare alle parole di Plinio.

Questo stesso tenore generale dovrà impedirci ancora, di voler distribuir i quattro artisti nominati da Plinio tra il regno de' due re, come ha pensato l' Urlichs (*Jahrb. f. Philog.* LXIX p. 383), benchè gli concedo volentieri di aver errato, quando credeva dover riferir la notizia di Plinio al primo Eumene piuttosto che al secondo il quale in verità ancora nel 168 - 166 avea da combattere contro i Galli. Mentre intanto finadora dovea restar indeciso, se la statua capitolina ed il gruppo Ludovisi appartenessero al tempo di Attalo o di Eumene, ora in faccia ai gruppi ateniesi d' indubitata età attalica non sembra farsi più luogo a tali dubbiezze. Essi c' insegnano che al tempo di Attalo la scuola pergamena era perfettamente sviluppata, e la statua capitolina invece di farci conoscere elementi nuovi, ci si presentava piuttosto come uno de' modelli che dovevamo supporre per quelle riproduzioni. Non vorremo dunque assegnar i capi d' opera agli scolari od agli epigoni, ma a quei maestri che già al tempo di Attalo improntavano a questa scuola il peculiare suo carattere. E che come tali forse abbiamo da considerare gli artisti nominati da Plinio tutti e quattro, sembrerà almeno non impossibile, se troviamo che per altre ragioni abbiamo da assegnar al tempo di Attalo non solamente il secondo, Phyromachos,

ma il quarto, Antigono, eziandio: giacchè se egli è lo stesso, contro il quale scrisse Polemone il periegeta, difficilmente potrà aver esercitato l' arte sua ancora dopo l' anno 166 a. G. C. Così l' ordine, col quale Plinio enumera gli artisti, certamente non sarebbe cronologico; e se nondimeno accanto ad Attalo nomina anche Eumene, bisognerà riflettere che non solamente anche questo combatteva contro i Galli, ma che ai nomi dei due re si attaccava la maggior gloria del regno pergameno e che Eumene specialmente avea fatto grandi sforzi per accrescere la bellezza e magnificenza della sua capitale (Strabo XIII p. 624). La scuola pergamena dunque avrà trovato largo campo ad esercitar anche allora le sue forze, ma probabilmente dentro le vie tracciate già al tempo di Attalo. La notizia di Plinio conserva nondimeno l' alta sua importanza, giacchè soltanto coll' ajuto di essa è stato possibile di assegnar ad una serie di monumenti il loro posto fisso nella storia dell' arte e di rintracciar la natura ed il carattere particolare di un' insigne scuola artistica che non mancherà di occupar i dotti anche in avvenire ed in vario senso. Ma per il momento siamo stati forse già troppo lunghi, e così sarà meglio di aspettare, se le conclusioni alquanto azzardate da noi finora esposte da altri saranno approvate o rigettate.

Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie.*)

(1884.)

Es ist allgemein anerkannt, daß in der Geschichte der griechischen Poesie und Literatur die hellenistisch-alexandrinische Zeit in bestimmter Weise von der klassisch-hellenischen geschieden werden muß. Auch in der Geschichte der bildenden Künste hat sich durch die neuere Forschung der gleiche Gegensatz immer mehr geltend gemacht. Nach der klassischen Blütezeit, die einerseits durch die Namen des Phidias, Polyklet und Myron, andererseits durch die des Skopas, Praxiteles und Lysipp und deren nächste Schüler und Nachfolger begrenzt wird, folgt die Kunst der Diadochenperiode, die sich schon äußerlich durch die veränderten Hauptsitze ihrer Tätigkeit in Pergamos und Rhodos als eine überwiegend kleinasiatische der früheren hellenischen in Athen und Sikyon gegenüberstellt. Allerdings reißen die Fäden der früheren Entwickelung nicht plötzlich ab, und die Erfindung einer Göttergestalt, wie die des Apollo von Belvedere, wird trotz vielfacher Spuren eines neuen veränderten Geistes doch immer noch am besten als ein Ausläufer der spezifisch hellenischen Kunst betrachtet werden müssen. Wohl aber tritt der Gegensatz deutlich hervor in den berühmten Gallierstatuen, dem sogenannten sterbenden Fechter und der unter dem Namen Arria und Paetus bekannten ludovisischen Gruppe, sowie im Laokoon und im farnesischen Stiere. Mit ihrer Hilfe war es in den letzten Dezennien möglich geworden,

*) Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, V. Bd., Heft III, 1884, S. 231—291.

noch andere uns erhaltene Werke verwandten Kunstrichtungen zuzuweisen: so die Reste der von Attalos nach Athen geschenkten vier Gruppen einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Galaterschlacht, so ferner die bekannte Statue des Schleifers in Florenz, während die Anwendung der gleichen Kunstprinzipien auch in Werken des Genre, einer Umbildung des Dornausziehers, in der einer Gruppe von Knöchelspielern zugehörigen Knabenfigur unverkennbar hervortrat. Dennoch durften bis vor wenigen Jahren die Worte noch immer Geltung beanspruchen, mit denen ich in der Geschichte der griechischen Künstler (I S. 519) die Betrachtung der Diadochenperiode beschloß: „So gelangte man in der Tat an das Ziel, bis zu welchem vorzudringen der berechnenden Schärfe des menschlichen Geistes überhaupt möglich war, ohne in willkürliche Manier und barocke Phantasterei zu verfallen. Ob die Kunst imstande gewesen sein würde, sich lange auf dieser Grenzlinie zu erhalten, wird niemand leicht zu entscheiden wagen. Die Geschichte selbst gibt uns keine Antwort darüber. Denn am Ende dieser Periode verliert Griechenland seine Unabhängigkeit vollständig, und ebenso fallen nach und nach die Königreiche, in welchen griechisches Leben Eingang gefunden hatte, durch ein unabänderliches Geschick der erobernden Weltmacht Rom zum Opfer." Erst seit den Entdeckungen auf der Akropolis von Pergamos, welche der Forschung neues Material in ungeahnter Fülle zugeführt haben, ist auch eine erneute Prüfung dieser Sätze nötig geworden. Hierbei darf allerdings ein Teil dieses Materials, namentlich eine Reihe von Einzelstatuen, vorläufig unberücksichtigt bleiben; denn so wichtige Resultate im einzelnen sich von einem genaueren Studium auch dieser Werke erhoffen lassen, so werden sich dieselben aller Voraussicht nach vielfach ergänzend und berichtigend, aber doch mehr in den Kreisen der uns gewohnten Anschauungen bewegen. Dagegen leuchtet es auch bei der oberflächlichsten Betrachtung ein, daß in den Reliefs der Gigantomachie, welche den Unterbau des großen Altars schmückte, die Kunst über ihre bisher bekannten Leistungen nach verschiedenen Richtungen noch um einen starken Schritt hinausgegangen ist. Hier also drängt sich wie von selbst die Frage auf, inwieweit die neuen Erscheinungen sich in die uns bisher geläufigen Entwickelungsreihen einfügen lassen oder uns die Notwendigkeit auferlegen, das Bild von dem Verlaufe der griechischen Kunst in der späteren Zeit selbst in seinen Grundlagen einer wesentlichen Umgestaltung zu unterwerfen.

Der Glanz der nach Umfang und Inhalt so gewaltigen Entdeckung war einer ruhigen Erwägung dieser Frage zunächst eher hinderlich als förderlich. Es erklärt sich leicht, wenn unter dem Eindrucke der ersten allgemeinen Überraschung sich die Lobsprüche bis zur Überschwenglichkeit steigerten; und dadurch wieder war es berechtigt, wenn Overbeck bei Gelegenheit der Aufgabe, die pergamenischen Funde zuerst in den allgemeineren Zusammenhang der griechischen Kunstgeschichte einzureihen, trotz vielseitiger Anerkennung eine Warnung für nötig hielt, das Lob nicht ins allgemeine zu steigern und dadurch unbezeichnend zu machen. Gegen diesen Standpunkt der Beurteilung ist jedoch gerade von seiten desjenigen Gelehrten Einspruch erhoben worden, der sich in diesem Streite der Meinungen durch seine persönliche Stellung als erster Anwalt der pergamenischen Skulpturen aufzutreten berufen fühlen darf. A. Conze (in den Gött. gel. Anz. 1882 Nr. 29) verteidigt allerdings nicht die Ansicht derjenigen, welche die Reliefs als den

höchsten Schöpfungen des fünften und vierten Jahrhunderts ebenbürtig hinstellen möchten. Um so bestimmter aber glaubt er in Anspruch nehmen zu müssen, „daß wenn wir uns mit der hellenistischen Zeit beschäftigen wollen, dieser pergamenische Altarbau im Mittelpunkte stehen müsse“ (S. 899). Um für die künstlerische und historische Betrachtuug von vornherein fester begrenzte Gesichtspunkte zu gewinnen, scheint es angemessen, diese Behauptung schon an dieser Stelle einer strengeren Prüfung zu unterziehen.

Für Conzes Urteil ist nicht ausschließlich, aber in hohem Grade der äußere Zustand maßgebend gewesen, in welchem die Reliefs der Gigantomachie auf uns gekommen sind. Viele Teile der Komposition fehlen allerdings gänzlich; manche Stücke sind stark verstümmelt und haben sonst von der Zeit gelitten. Ein großer Teil aber war gerade durch die barbarische Vermauerung in Festungswerken vor Zerstörung gesichert, so daß, nachdem es gelungen, mit der rühmenswertesten Vorsicht und Sorgfalt die Mörtelkrusten zu entfernen, die Oberfläche in ihrer vollen Ursprünglichkeit bis auf die Striche der Raspel wieder ans Licht getreten ist. Im Hinblick auf diese seltene Erhaltung bemerkt Conze (S. 908): Wir stoßen bei alle den Werken, auf welchen bisher die Darstellung der hellenistischen Kunst hauptsächlich fußen mußte, auf Umstände, welche ihr Zeugnis weniger echt, weniger rein und unzweifelhaft nach verschiedenen Seiten hin erscheinen lassen, als das vor allem der pergamenischen Altarskulpturen. Hierbei bleibt aller Enthusiasmus aus dem Spiele, der nach Overbecks Urteile heute mit den Pergamenern zu hoch hinaus will. Es handelt sich um die ganz kühl zu erörternde Frage, ob die bisher bekannten Hauptwerke der Kunst der Diadochenzeit unmittelbarere und klarere Quellen der historischen Forschung sind oder die seit 1878 neu entdeckten.“ Es darf zugegeben werden, daß jene Hauptwerke vielfach durch ungeschicktes Putzen gelitten haben. Aber woher kommt es, daß der sterbende Fechter, die ludovisische, die attalischen Gruppen, der Schleifer, der Astragalenspieler, ebenso wie vier der gleichen Kunstrichtung angehörige Statuen kämpfender und verwundeter Jünglinge im Museum zu Neapel, in etwas abweichender Weise selbst der Laokoon, daß alle diese Werke anderen Skulpturen gegenüber gerade in ihrem Äußeren eine gewisse Zusammengehörigkeit verraten? Sollen sie alle nach einem besonderen Verfahren, gerade sie allein in einer anderen Weise als andere Werke geputzt sein? Dieser besondere Habitus muß ihnen von Ursprung an eigentümlich gewesen sein; und wenn wir z. B. deutlich erkennen, wie an der ludovisischen Gruppe die Vorderseite der weiblichen Gestalt scharf überarbeitet und wieder geglättet ist, so liegt gerade darin der beste Beweis, daß der übrige Teil dieser Figur seinen ursprünglichen Charakter relativ unverletzt bewahrt hat. Was also verloren gegangen sein mag, darf nur ungefähr mit dem Verlust gewisser Lasuren in Gemälden verglichen werden, welche denselben einen Teil ihres Zaubers, den Zauber der letzten Vollendung rauben, aber sie darum keineswegs zur Benutzung für eine Menge der wichtigsten kunstgeschichtlichen Fragen über Komposition, Zeichnung, selbst über das Kolorit untauglich machen. Sind etwa die Gemälde Raffaels in den Stanzen des Vatikan, obwohl sie vielfach restauriert und übermalt sind, nicht auch heute noch eine der wichtigsten Quellen für das Verständnis des Künstlers?

Doch weiter! Sofern der von den Bologneser Künstlern im Palast Farnese zu Rom gemalte Saal auch heute noch völlig intakt dastände, würde er darum eine reinere Quelle für die Kenntnis der Zeit Raffaels sein, als die restaurierten Stanzen? Man wird lächeln über das Unlogische dieser Frage; aber man möge nun auch bei der folgenden Betrachtung der strengen Logik ihr Recht widerfahren lassen. Es ist eine auch von Conze mit Recht betonte glückliche Fügung, daß die pergamenischen Skulpturen nicht nur auf dem Boden, auf welchem sie entstanden, wieder gefunden sind, sondern daß durch den Zusammenhalt der übrigen Funde auch die Zeit ihrer Entstehung mit hinlänglicher Sicherheit bestimmt werden kann: sie gehören in die Zeit Eumenes' II. (196—175 v. Chr.). Können also die Skulpturen der Ara aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts eine unmittelbarere Quelle für die Kunst der Diadochenzeit im dritten Jahrhundert bilden, als die eben diesem letzteren angehörigen bisher bekannten Hauptwerke? Sicherlich nein! Hier ist bestimmt zu scheiden, nicht nur der Zeit, sondern auch der besonderen Natur der Monumente nach. Die pergamenische Ara steht nicht im Mittelpunkte der Kunst der Diadochenzeit im allgemeinen, sondern der Kunst im Anfange des zweiten Jahrhunderts und kann also keine rückwirkende Kraft haben für die Beurteilung der Kunst des dritten, um so weniger als ihre architektonisch dekorativen Reliefs einer ganz anderen Kunstgattung angehören, als die statuarischen Werke des dritten.

Hiernach ist auch kein Grund vorhanden, die bisher übliche Unterscheidung einer pergamenischen und einer rhodischen Schule für die Werke des dritten Jahrhunderts als unhaltbar aufzugeben, einer Schule natürlich nicht in dem engeren Sinne persönlicher Traditionen vom Lehrer zum Schüler, sondern als Bezeichnung bestimmter Eigentümlichkeiten, die einem gewissen Künstlerkreise, einem lokalen Zentrum der Kunstübung gemeinsam und dadurch für dasselbe charakteristisch sind. Auch auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft bezeichnen wir ja die Zeit der Diadochen mit einem einheitlichen Ausdrucke als das alexandrinische Zeitalter. Das hindert uns aber keineswegs, innerhalb desselben der alexandrinischen Schule eine pergamenische gegenüberzustellen. In dem gleichen Sinne dürfen wir auch heute noch auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine pergamenische und eine rhodische Schule unterscheiden; und daran darf uns auch das Bedenken nicht hindern, daß es zweifelhaft erscheine, „inwiefern man, seitdem die Gigantomachie vorliegt, noch die höchste Leistung der Pergamener auf dem Gebiete der historischen Kunst finden müsse. Hierin steckt (nach Conze) doch wohl unbewußt ein wenig das alte Vorurteil, dem wir wohl fast alle Tribut gezollt haben, daß die pergamenische Kunst so ziemlich ganz in der Verherrlichung von Galliersiegen aufgegangen sei, daß, wie man auch gesagt hat, ihr ideales Gestaltungsvermögen beschränkt gewesen sei. Und sollten wirklich nur die Pergamener auf dem Gebiete der historischen Bildkunst damals tätig gewesen sein?" (S. 912). Hüten wir uns, angebliche Vorurteile mit wirklichen zu bekämpfen! Bei historischer Forschung haben wir mit gegebenen Faktoren zu rechnen. Ein solcher Faktor ist die bestimmte Überlieferung, daß von einer Künstlergruppe in Pergamos die Siege über die Gallier künstlerisch verherrlicht wurden. Damit verbindet sich die zweite Überlieferung, daß den Galliern als teils historische, teils mythologische Parallelen die Perser, die Amazonen, die Giganten an die Seite gestellt

wurden. Was man etwa daneben in Pergamos arbeitete, und ob man die Arbeiten der Pergamener an anderen Orten nachahmte, kommt hier zunächst keineswegs in Betracht, obgleich durch die aus inneren Gründen gewiß gerechtfertigte Zuweisung von Werken wie der Schleifer, der Astragalenspieler u. a. die anfängliche, vielleicht zu enge Begrenzung der pergamenischen Kunst schon vor Entdeckung der Ara eine bedeutende Erweiterung erfahren hatte. Halten wir uns vielmehr an eine dritte Tatsache, nämlich daß, soweit überhaupt unsere jetzige Kenntnis der Monumente reicht, jene Barbaren- und Gigantenbildungen gegenüber der Kunst der früheren Zeiten etwas Neues bieten, etwas Neues, das durchaus nicht nur eine Fortsetzung der bisherigen Entwickelungen, auch nicht das Resultat zufälliger, sondern sehr bestimmt gegebener historischer Verhältnisse war und uns also durchaus berechtigt, von einer besonderen pergamenischen Kunstweise zu sprechen. Und ebenso werden wir an einer rhodischen Schule festhalten dürfen, solange nicht Werke, die dem Laokoon oder dem mit ihm freilich nicht völlig auf gleicher Linie stehenden farnesischen Stiere äußerlich und innerlich verwandt, als unabhängig von ihnen an anderen Orten entstanden nachgewiesen werden können.

Man braucht bei diesen Benennungen noch gar nicht in Betracht zu ziehen, mit welchem Ausdrucke wir die in den Reliefs der pergamenischen Ara zutage tretende Kunstrichtung bezeichnen wollen. Auch hier geht wohl Conze zu weit, wenn er sagt: „Ob der Boiotier, der Thebaner, der Athener oder woher er war, die nach dem Zeugnisse der Inschriften etwa gleichzeitig in Pergamon arbeiteten, als Glieder einer Schule anzusehen waren, ist ebenso zweifelhaft, wie es sicher ist, daß die heutigen Meister Schmidt und Hansen in Wien nicht einer Schule angehören" (S. 913). Allerdings nicht einer Schule im engeren Sinne. Und doch werden vielleicht nach einem Menschenalter sich in der Tätigkeit der beiden letzteren gewisse durch Zeit und Ort bedingte gemeinsame Züge erkennen lassen, welche gestatten, beide zusammen als Vertreter eines bestimmten Stadiums der Wiener Kunst zu nennen, wie schon jetzt Klenze und Gärtner als Vertreter der Münchener gegenüber der auf Schinkels Einfluß beruhenden Berliner Bauweise erscheinen. Das bei selbständig und getrennt voneinander arbeitenden Meistern! Die Vereinigung aber zu einem so gewaltigen Werke, wie die pergamenische Ara und die mit ihr in Beziehung stehenden übrigen Schöpfungen des Eumenes, bildet zwischen den an ihnen beschäftigten Künstlern ein viel engeres und festeres Band, als der zufällige Geburts- oder Aufenthaltsort. Und wenn wir Conze sogar zugeben dürfen, daß die nivellierende, alle Stammeseigentümlichkeiten abschleifende Natur des Hellenismus in keinem Werke so zutage tritt, wie in der pergamenischen Ara, daß also, wie in der Sprache die verschiedenen Dialekte zu einer *κοινή*, so hier die verschiedenen Kunstrichtungen in eine gemeinsame Strömung zusammenfließen, so kann uns selbst das nicht abhalten, von einer neuen „zweiten pergamenischen Kunst" als einer oder der Hauptvertreterin dieser künstlerischen *κοινὴ* zu sprechen, sei es vorläufig auch nur, um dadurch den auch bei flüchtigster Betrachtung sich aufdrängenden Unterschied zwischen der Kunst unter Eumenes und der unter seinem Vorgänger Attalos mit einem kurzen Ausdrucke äußerlich zu bezeichnen. Je mehr die früher etwas leer erscheinende Kunstperiode der Diadochenzeit sich jetzt durch vielfältige Entdeckungen,

wie durch eingehendes Studium unseres bisherigen Denkmälerbestandes vor unseren Augen zu reichster Mannigfaltigkeit entwickelt, um so mehr werden wir zu klaren Anschauungen nur dadurch gelangen, daß wir die verschiedenartigen Erscheinungen nicht untereinander mischen, sondern so viel wie möglich kritisch auseinanderhalten. Die Vermittelungen und Übergänge werden sich später von selbst ergeben.

In den bisherigen Erörterungen handelte es sich um allgemeine Tatsachen, aber noch keineswegs um eine künstlerische Würdigung der neuentdeckten Skulpturen. Zum Zwecke einer solchen müssen wir die Monumente selbst ins Auge fassen, wobei wir uns jedoch nicht durch mehr oder weniger subjektive Eindrücke bestimmen lassen dürfen. Im Gegenteil, je gewaltiger, wie im vorliegenden Falle, diese Eindrücke auf uns einstürmen, um unser Urteil gefangen zu nehmen, um so mehr sollen wir uns der Bedingungen bewußt bleiben, auf deren Grundlage erst ein unbefangenes objektives Verständnis zu erwachsen vermag. Denken wir uns einem neuentdeckten Schriftwerke der antiken Literatur gegenüber, so würde es selbstverständlich erscheinen, daß wir zur richtigen Würdigung desselben ausgingen von der einfachen Wortbedeutung, von den Formen und syntaktischen Verbindungen der Worte zum Satze, daß wir fortschritten zu der Fügung der Perioden und der rhetorischen Gliederung der größeren Abschnitte, und so immer höher aufstiegen zu dem geistigen Inhalt und der künstlerischen Gestaltung des Ganzen in der gegenseitigen Durchdringung von Inhalt und Form. Zum Verständnis des Kunstwerks führt der gleiche Weg: auch hier haben wir mit der analytischen Betrachtung des Einzelnsten zu beginnen, den Wert der einzelnen Formen für sich und in ihrer Verbindung zu ganzen Gestalten, die Verbindung der Gestalten zu Gruppen zu prüfen, um schließlich zur Idee des Ganzen in seiner durch die Bestimmung des Monumentes bedingten poetischen und künstlerischen Ausgestaltung durchzudringen. Der fortwährende vergleichende Blick auf verwandte oder abweichende Erscheinungen hat dabei ergänzend und unterstützend mitzuwirken, um einen sicheren Maßstab zur schließlichen Beurteilung des Ganzen nach seiner künstlerischen und historischen Bedeutung zu gewinnen.

Der Ruf der pergamenischen Skulpturen ist bereits so weit verbreitet, daß bei jedem, der überhaupt der antiken Kunst ein gewisses Interesse entgegenbringt, eine allgemeine Bekanntschaft mit ihnen vorausgesetzt werden darf. Es ist daher nicht nötig, hier auf die Geschichte ihrer Entdeckung, auf die mit ihrer Auffindung verbundenen besonderen Umstände nochmals einzugehen, und ebenso darf von einer Beschreibung der Figuren und Gruppen nach ihrer mythologischen Bedeutung hier abgesehen werden. Es genügt, auf die beiden größeren aktenmäßigen Berichte in dem Jahrbuche der Königl. Preuß. Kunstsammlungen [I, 1880, S. 127. III, 1882, S. 47] zu verweisen und außerdem zu bemerken, daß die im folgenden angewendeten Buchstabenbezeichnungen der Gruppen denen in der offiziellen kurzen „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke“ (sechste Aufl. 1883) entsprechen. [In eckigen Klammern werden die Abbildungen nach den Seitenzahlen der „Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon“ I, 1902, 2. Auflage angeführt. Vgl. auch „Die Skulpturen des Pergamonmuseums in Photographien“, Berlin 1903.]

Indem wir uns jetzt zur analytischen Prüfung der Formen wenden, beginnen wir mit der Betrachtung einiger rein stofflicher Dinge, bei deren Darstellung das Künstlerische der Auffassung dem Anschein nach weniger in Betracht kommt. Es zeigt sich hier sofort, daß eine mathematisch genaue Wiedergabe eines Gegenstandes und eine künstlerische Darstellung desselben sich keineswegs decken. An den Innenseiten der Schilde der Athene und des Gegners der Artemis, den man sich als Orion zu bezeichnen gewöhnt hat, sind die runden Reifen mit derselben mechanischen Genauigkeit gearbeitet, wie an wirklichen Schilden. Aber im Kunstwerke macht diese Ausführung den Eindruck der Härte: bei dem der Athene erwarten wir, daß trotz der Höhe des Reliefs die reine Kreislinie eine geringe Verkürzung erfahre; noch nüchterner wirkt es, daß der des Orion ganz wagrecht auf der Grundfläche des Reliefs haftet: das Mechanische steht im Gegensatz zu der Freiheit und Bewegtheit im Rhythmus aller übrigen Formen. In der Wirklichkeit darf der Kunsthandwerker in der Ausschmückung von Einzelheiten, wie einem Schildgriffe, bis zu minutiöser Behandlung gehen, wozu sich ein Material wie Metall und Email durchaus passend erweist. An überlebensgroßen Figuren in sprödem Marmor darf solcher Schmuck wohl angedeutet, muß aber künstlerisch untergeordnet werden. Eine Durchführung, wie die der Aigis mit dem Gorgoneion am Schildgriffe des Orion, die jede Schuppe einzeln wiedergeben will, erscheint kleinlich und nüchtern. Daß Aigis und Gorgoneion, das charakteristische Attribut der Athene, als Verzierung am Schilde eines Giganten mindestens nicht passend gewählt sind, mag nur beiläufig erwähnt werden. Auch an der Schwertscheide dieses Giganten tritt das Materielle der Nachahmung zu stark hervor, und ebenso macht der Helm zu sehr den Eindruck eines Abgusses nach der Natur.

Mit besonderer Sorgfalt und Sauberkeit ist das Schuhwerk behandelt. Nicht mit Unrecht hat man darauf hingewiesen, daß es bei der Aufstellung der Reliefs etwas über Augenhöhe des Beschauers mehr als sonst in die Augen fallen und ihm daher auch von den Künstlern eine größere Aufmerksamkeit gewidmet werden mußte. Und in der Tat, nicht bloß der bekannte Schuster des Apelles würde hier schwerlich etwas zu tadeln finden: auch wir müssen angesichts dieser eleganten künstlerischen Ausschmückung fast Beschämung darüber empfinden, daß wir diesen Zweig der Ornamentik den Orientalen überlassen und ihn höchstens von ihnen zur Verschönerung unserer Hausschuhe wieder beziehen. Aber auch der Fuß hat sein Recht: wir verlangen, daß der Schuh sich dem Fuße in der Bewegung anbequeme, die Wirkung der Bewegung erkennen lasse. Nach dieser Seite sind jedoch die Reliefs nicht frei von Tadel. Indem der Künstler die Aufmerksamkeit auf ein Abschreiben der Wirklichkeit, eine genaue Wiedergabe des Schuhwerks an sich richtet, macht dieses den Eindruck, als ob es neu gefertigt sich noch nicht vollständig dem Fuße anbequemt, noch nicht die durch längeres Tragen entstehenden Formen und Falten angenommen habe.

Es würde vielleicht nicht die Mühe lohnen, an solche Nebendinge einen scharfen kritischen Maßstab anzulegen, wenn nicht an ihnen bestimmte künstlerische Eigentümlichkeiten in besonders klarer Anschaulichkeit hervorträten, die ihre Wirkung in weiterem Umfange gerade auf die Behandlung des Stofflichen ausüben.

Das zeigt sich wieder an den Gewändern, bei deren Betrachtung wir natürlich, wie überhaupt bei diesen analytischen Erörterungen, von den in der Ausführung offenbar vernachlässigten Teilen des Frieses absehen und nur das für unser Urteil maßgebend sein lassen, was von den Künstlern mit Bewußtsein darauf berechnet war, höheren Ansprüchen zu genügen. Zunächst wird hier unsere Aufmerksamkeit durch die Meisterschaft der Technik in ungewöhnlichem Grade gefesselt. Wir vergessen die Härte und Sprödigkeit des Stoffes Die Künstler schrecken vor keiner Schwierigkeit in der Ausarbeitung der Falten nach ihrer Tiefe zurück, und sie erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Maße, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen. Sie verstehen auch nach dieser Seite Vorteil zu ziehen aus der Beobachtung der Unterschiede in den Stoffen. In den umgeworfenen Gewändern, den Mänteln des Zeus u. a., in den lose geschürzten, als Obergewand dienenden Chitonen der Athene, der Nike, die wir als leichtere oder schwerere, aber glatte gewirkte Stoffe aufzufassen haben, sind die in längeren oder kürzeren Schwingungen bewegten Falten überwiegend durch die Handlung der Gestalten bedingt. In dem dünnen, dem Körper sich mehr anschmiegenden Untergewande der reitenden Selene liegt der Nachdruck auf den feinen Stofffalten. Am Dionysos wiederum ist es ein leicht gerippter, aber lockerer und leichter wolliger Stoff, der ein Doppelsystem von feineren Stoff- und größeren Bewegungsfalten erzeugt. An der mit einer Fackel kämpfenden Göttin in Gruppe A ist sogar nach einer gewiß richtigen Bemerkung Milchhöfers ein gelungener Versuch gemacht, den Gewandstoff als einen seidenartigen zu charakterisieren. Weitere Unterschiede machen sich in den Besonderheiten der Durchbildung geltend. Schon früher (die ältesten mir bekannten Beispiele bieten die Kolossalgestalten des Mausolos und der Artemisia) hatte man die Andeutung der Brüche, welche beim Zusammenfalten und Pressen oder Bügeln der Stoffe entstehen, die sogenannten Liegefalten benutzt, um größere, besonders durch enges Anliegen an den Formen des Körpers gebildete Flächen leicht zu unterbrechen und zu beleben, ohne sie durch eigentliche Falten zu zerstören. Besonders an der großen Nike von Samothrake ist ein feiner Gebrauch davon gemacht, der bei der kleineren Statue derselben Göttin in Wien schon zur Manier geworden ist. An den pergamenischen Reliefs ist dieses Hilfsmittel in ausgedehnter, wenn auch absichtlich nicht überall gleichmäßiger Weise verwendet worden. Wenige und derbe Brüche finden sich in dem schweren Mantel des Zeus; nicht häufigere, aber feinere am Chiton der Athene. An der Nike scheinen sie ganz zu fehlen, als seien sie durch langes Schweben in der Luft wieder glatt gezogen worden. Bei dem mit dem löwenköpfigen Giganten ringenden Manne durften sie als ungeeignet für einen Handwerkerschurz unberücksichtigt bleiben. Dagegen erscheinen sie wieder in sauberer Ausführung bei Apollo, als habe der Gott zum Kampfe wie zu einer Festfeier erst noch ein frisches Gewand angelegt. Wohl am ausführlichsten ist das ganze System entwickelt an der glänzenden Gestalt der Topfwerferin (M) [B. 35]. Überall aber findet es sich nur an einer, nämlich der ersten der drei oben unterschiedenen Kategorien von Gewandung. Es sind dies die Gewänder, welche weniger angezogen, als angelegt und genestelt, aus großen rechteckigen Stücken mehr zugerissen als zugeschnitten, und wenn nicht im Gebrauch,

in regelmäßiger Faltung rechteckig zusammengelegt wurden. — Anders bei den feinfaltigen und gerippten Stoffen! An der reitenden Selene wie am Dionysos und öfter sind die feinen Falten an der oberen Kante in einen Bund eingereiht und festgelegt. Man hat darin eine Eigentümlichkeit dieser pergamenischen Skulpturen, etwas ihnen eigentümliches Neues erkennen wollen: nicht ganz mit Recht. In der archaischen Kunst ist diese Behandlung sogar weit verbreitet; wir finden sie z. B. in Lykien am Harpyienmonumente; in Athen an der weiblichen Gestalt eines Kriophorosaltares (Ann. d. Inst. 1869, t. 3), in Aigina an den Akroterienstatuen des Athenetempels, und ebenso wieder in archaisierenden Werken, z. B. einem unteritalischen Terrakottarelief (Ann. d. Inst., 1867 t. D), der Statue einer Römerin als Fortuna in München (Nr. 43) [Furtwängler Nr. 49]. In der Blütezeit scheint sie allerdings vollständig verschwunden zu sein, um erst später, also etwa in der Zeit der Pergamener, unter veränderten Bedingungen wieder aufgenommen zu werden: Bedingungen, die mit einem noch öfter zu betonenden materialistischen Zuge nicht außer Beziehung zu stehen scheinen.

Die Meisterschaft in der Technik, die Sorgfalt und Charakteristik der Durchführung kann uns aber nicht abhalten, den historischen Maßstab der Betrachtung anzulegen, der eine Vergleichung mit dem Höchsten nicht abweisen darf. Niemand freilich wird es wagen, trotz aller Virtuosität die Technik der Pergamener mit der „Schneidigkeit“ in der technischen Behandlung der Gewänder an den Giebelstatuen des Parthenon auf die gleiche Linie zu stellen. Gehen wir auch weiter herab zu der näher verwandten Reliefflgur einer bewegten weiblichen Gestalt aus den Ruinen des Artemistempels zu Ephesos, in der z. B. die Liegefalten bereits eine große Rolle spielen, so muß auch hier die Durchführung als eine schärfer markierte und schärfer charakterisierte bezeichnet werden. Zu einem großen Teile sind diese Unterschiede auf das rein Technische, auf die für die Ausführung benutzten Werkzeuge zurückzuführen. In der früheren Zeit liegt der Nachdruck auf dem Meißel, dessen scharfe Schneide möglichst wenig verwischt oder verschliffen wurde. Später gewinnen Bohrer und Raspel größeren Einfluß: der Bohrer, der die Arbeiten in den Tiefen erleichtert, aber als selbständiges, nicht nur als Hilfsinstrument verwendet sich mehr zu mechanischer Arbeit, als zu freier Formgebung brauchbar erweist; die Raspel, die ihrer Natur nach mehr zum Verputzen als zum Verschärfen geeignet ist. Sie mochte z. B. bei der Darstellung der Liegefalten gute Dienste tun. In jenen feinfaltigen und gerippten Stoffen aber erleidet durch eine materielle Sauberkeit des Übergehens und Retouchierens leicht die Frische eine gewisse Beeinträchtigung. Doch genügen solche rein technische Unterschiede nicht allein, um die Verschiedenheit des Gesamteindruckes zu erklären. Die tiefere Ursache haben wir vielmehr darin zu suchen, daß die frühere Kunst sich ihre Formen erst suchte und neu erfand, während die spätere der Pergamener mit dem früher erworbenen Besitze frei, aber in mehr äußerlicher Weise schaltete, allerdings nicht etwa nur nach-, sondern auch weiterbildend. Dieses Weiterstreben richtet sich jedoch nicht auf tieferes Erfassen, sondern auf eine mehr materielle Annäherung an die Wirklichkeit, wie sie sich in jenen Brüchen des Stoffes und in dem Aufreihen der Falten zeigt. Solche Äußerlichkeiten üben aber oft einen stärkeren Einfluß auf den Beschauer, als sich dieser selbst bewußt wird. Wir wollen bei Betrachtung von Götter-

gestalten nicht an den Zuschnitt und die Appretur der Gewänder erinnert werden. Wo es geschieht, folgt leicht eine gewisse Ernüchterung, für die wir auch durch die höchste Virtuosität der Ausführung nicht völlig entschädigt werden.

An die Gewänder schließen sich als zunächst verwandt die Tierfelle an, welche bei mehreren Giganten als eine Art von Chlamys, bei der vom Rücken sichtbaren, gewöhnlich als Selene bezeichneten Reiterin als Satteldecke Verwendung gefunden haben. An den meisten ist teils die rauhe Außen-, teils die lederne Innenseite sichtbar, und in der Wiedergabe der Eigentümlichkeiten derselben strebten offenbar die Künstler sich der Wirklichkeit möglichst anzunähern. Namentlich bei dem Giganten in der Spitze der rechten Treppenwange (Bericht Taf. V) [B. 13] ist die Innenseite recht absichtlich nach außen gekehrt und der Charakter eines nicht rohen, sondern weichgegerbten Leders hervorgehoben. Aber schon dieses Hervorkehren erscheint etwas gesucht, und es macht den Eindruck einer gewissen Nüchternheit, daß dieses Leder an den äußeren Rändern nicht natürlich zottig, sondern beschnitten und durch die unter den Rändern hervortretenden Haarzöpfchen der Vorderseite wie künstlich besäumt erscheint. An den Außenseiten ist die Behaarung in voller Ausführlichkeit durchgebildet. Die Zöpfchen selbst aber sind trocken und nüchtern durchgeführt. Immer verliert sich der Künstler in einzelnen kleinen und gleichartigen Partien, die mehr materiell sorgfältig und sauber ausgearbeitet sind, als von einer freien künstlerischen Auffassung zeugen, welche das einförmige Einzelne größeren Massen unterordnet und sich mit Hervorhebung des für die Charakteristik Wesentlichen begnügt. Vergleicht man z. B. für ein kurzhaariges Fell die Nebris des ausruhenden Satyrs des Praxiteles, oder für ein Wollvließ den Widder des schon erwähnten archaischen attischen Kriophorosaltars, oder das geschlachtete, über einen Altar gelegte Schaf im Tiersaale des Vatikan (Mus. PCl. VII 33), so tritt der Gegensatz zwischen einer auf innerem Verständnis beruhenden künstlerischen Auffassung und einem nüchternen äußerlichen Nachbilden der Natur in das hellste Licht.

An den lebendigen Tieren wirkt z. B. die Behandlung des zottigen Felles der mitkämpfenden Hunde einigermaßen günstiger. Die längere Behaarung gewährte hier der Bravour des Meißels einen freieren Spielraum, so daß wir darüber leichter vergessen, wie an der Innenseite der Ohren, noch mehr aber am Schweife weniger eine feine Charakteristik, als eine dekorative Auffassung in flottester Ausführung sich geltend macht. Ebenso ist an den Pferdemähnen, wo sie nicht kurz abgeschnitten sind, der spezifische Charakter des Pferdehaares dem Reize wellig bewegter dekorativer Linien geopfert. An den löwenköpfigen Giganten steht die Miniaturbehandlung der Tatzen in einem starken Widerspruch mit der derben konventionellen Stilistik der Massen.

Ähnlichen Gesichtspunkten, wie das Tierfell, unterliegt auch die Behandlung des menschlichen Haares. Wir haben in demselben in der Hauptsache zwei Arten der Stilisierung zu unterscheiden. An der Artemis, der Selene (auch des schönen, nicht zur Gigantomachie gehörigen isolierten Frauenkopfes mag hier gedacht werden), ist das aufgebundene Haar seiner Länge nach in nebeneinanderliegende Strähnen geteilt, die aus schlichten

Haaren einheitlich zusammengefaßt sind, mehr malerisch, als in plastischer Detaildurchbildung. In der strengeren Stilisierung einer früheren Zeit, z. B. an der Hera Farnese, findet sich zwar eine ähnliche Teilung der Massen; aber dieselben sind nicht nur in strenger Zeichnung umrissen, sondern auch in sich, man möchte sagen, linear durchgebildet. In einer vorgerückteren Zeit, man denke an die melische Aphrodite oder die Demeter von Knidos, lockern sich die Massen; sie sind in kleinere, leicht gewellte Partieen, aber immer noch in einer gewissen Ordnung aufgelöst. Diesem System gegenüber erscheint das der Pergamener etwas leer und tritt mit der sonstigen Schärfe und Detaillierung in der Behandlung des Reliefs in einen gewissen Widerspruch. Dieser entspricht allerdings mehr die reichere Durchbildung an der Topfwerferin. Sie zeigt aber wieder, daß in der Gesamtdisposition eine losere, mehr dem Zufalle überlassene Ordnung oder halbe Unordnung zum Prinzip erhoben ist, welche mehr dem Reize einer reicheren äußeren Erscheinung als göttlicher Würde Rechnung trägt. — Anders bei dem aufgelösten Haar der Erdgöttin, das in langen gewellten Locken herabfällt. Mag hier immerhin der Charakter üppigen Wachstums erstrebt sein, so hat doch selbst die starke Durchfurchung wohl wegen zu materieller und zu wenig vermittelter Anwendung des Bohrers den Eindruck der Schwere nicht zu überwinden vermocht. Besonders in den Ausläufern der Locken ist die Eigentümlichkeit des natürlichen Wuchses zu sehr einer schematischen Auffassung geopfert; wir werden etwas zu sehr an eine Perücke von künstlichem Haar erinnert. An dem Gegner der Athene ist die Behandlung die gleiche; nur tritt bei dem kürzeren Haare die Schwere weniger hervor. Noch günstiger ist die Wirkung an dem gefallenen Gegner der Artemis, sowie an dem anfänglich für Poseidon gehaltenen Kopfe des Gegners der Hekate (C) [B. 23]. Erinnern wir uns indessen an die älteren pergamenischen Skulpturen. Die scharf realistische Charakteristik des Haares der Gallier ließ sich allerdings nicht direkt auf die Giganten übertragen; aber die eine unter den Resten der attalischen Gruppen erhaltene Gestalt eines solchen kann uns darüber belehren, wie nach dem gleichen Prinzipe der dem Barbarentum doch verwandte Charakter roher Wildheit auch durch eine entsprechende Behandlung des Haares hätte unterstützt werden können. Daß es nicht geschehen, daß eine individualisierende Charakteristik des Haares so gut wie gar nicht versucht worden ist, wird in letzter Ursache wohl auf den dekorativen Grundcharakter des gesamten Werkes zurückgeführt werden müssen. Nur an dem zum Tode getroffenen und (hinter dem „gehörnten") niedergestürzten Giganten (A) [B. 22] erhalten wir den Eindruck, als ob die Schrecken des in den Zügen des Gesichts sich aussprechenden Todeskampfes ihre Wirkung bereits auch auf das Haar ausgeübt hätten: weniger kraus und gelockt scheint es gleich einer welkenden Pflanze seine lebendige Frische bereits verloren zu haben. Die Behandlung ist gewiß des höchsten Lobes würdig; doch auch hier ist es nicht die Charakteristik einer bestimmten Persönlichkeit, sondern die Schilderung eines physischen Vorganges.

Von den Haaren wenden wir uns zu den Federn und Flügeln. Die Tendenz einer früheren Kunst, in den Flügeln wenige Hauptgliederungen (von Schwungfedern erster und zweiter Ordnung, von Schulterfedern u. a.) aufzusuchen und dieselben in möglichst einfachen und geebneten Flächen

darzulegen, war allerdings schon früher z. B. in der großen Nike von Samothrake aufgegeben worden. Es mag eine genaue Beobachtung der Natur mitgewirkt haben, der zufolge beim Aufwärtsschlagen der Flügel zwischen den Fahnen der Federn ein offener Raum entsteht, durch welchen die Luft dringen kann. Doch verleugnet sich diese wieder in einer gewissen Unordnung der Federstellung, sowie in einer schematischen Behandlung des einzelnen, die z. B. in der eigentümlichen Krümmung oder Drehung der Brustfedern des Adlers an der rechten Treppenwange gerade bei der nüchternen Sorgfalt der Ausführung stark hervortritt. Wie wenig es aber dabei auf eine eigentlich naturalistische Darstellung abgesehen ist, zeigt sich recht deutlich bei dem gehörnten Giganten, an dessen Flügeln die Federn mit Organismen ganz anderer Art gemischt sind. Solche flossen- oder blattartige Bestandteile finden sich in der griechischen Kunst an Gestalten des Meeres, Tritonen, Seerossen u. a. nicht selten und in noch weiterem Umfange verwendet. Aber während wir an Werken wie der sogenannte Okeanos des Vatikan erkennen, wie tief bei diesen nicht in der Wirklichkeit existierenden, sondern frei erfundenen und nach Analogie des Wirklichen geschaffenen Gebilden die Kunst in das Verständnis der organischen Bildungsgesetze der Natur einzudringen vermochte, beginnen in den pergamenischen Skulpturen diese mehr vegetativen mit dem animalischen Organismus verbundenen Bestandteile einen überwiegend ornamentalen Charakter anzunehmen.

Einen weiteren Beleg für diese Tendenz bietet die Behandlung der Schuppenhülle an den Schlangenbeinen der Giganten, die ja in gewissem Sinne als eine Bekleidung derselben betrachtet werden darf. In Wirklichkeit haben die Schlangen eine schuppenartig gegliederte Haut, aber nicht eigentliche Schuppen. Wirkliche Schuppen aber können wohl in der Mitte eine Art Grat haben, aber nicht eine Rippe oder einen Schaft gleich den Federn. Außerdem umgibt die Schuppenhaut nicht gleichmäßig die ganze Rundung des Schlangenkörpers, sondern erscheint auf der Bauchfläche in anderer, ring- oder reifenartiger Form und Anordnung. In den Reliefs ist eine der Natur entsprechende Schuppenhaut kaum nachweisbar; dagegen finden sich scharf gesonderte Schuppen, glatt, mit Grat, gerippt, einmal (C) [B. 22] sogar umrändert. Die Bauchfläche ist zuweilen, aber keineswegs immer hervorgehoben. Die Köpfe, aus denen die Augen teils lidlos, wie in der Natur, teils mit Lidern versehen hervortreten, sind meist mit einem System von Schilden überdeckt und gepanzert, das mehr an Schildkröten und Panzereidechsen als an Schlangenköpfe erinnert. Solche Abweichungen von der Natur begründen an sich noch keinen Tadel. Es galt vielmehr, nur auf die Tatsache hinzuweisen, daß sich hier ein dekoratives Prinzip Geltung verschafft hat, dessen Berechtigung wir wohl unwillkürlich empfinden, dessen weitgreifende Bedeutung aber erst später unter umfassenderen Gesichtspunkten zu erörtern sein wird.

Von der Betrachtung der Haare, Federn, Schuppen, die, wenn auch nicht unbelebt, uns fast mehr auf das Gebiet des Vegetativen als des Animalischen hinweisen, wenden wir uns zu dem lebendigen Organismus der Menschengestalt, die wir zuerst nach ihrer formalen Seite ins Auge zu fassen haben. Kein Zweifel, daß die Kunst der Pergamener auch nach

dieser Richtung im vollsten Maße über die Mittel plastischer Darstellung verfügt. Sie wagt stark bewegte Stellungen in den verschiedensten Wendungen, sie bildet schlanke und kräftige, jugendliche und ältere Gestalten. Wo sich die Gelegenheit bietet, zeigen die Künstler die ausgebreitetste Kenntnis des Körpers, des Knochenbaues, der Muskulatur und gehen in der Darstellung auf die Durchbildung des einzelnen, wie Hautfalten und Adern, ein: sie verstehen es, durch ihr Wissen und ihr Können uns zu blenden und gefangen zu nehmen. Aber bei aller Bewunderung virtuoser Meisterschaft wird die kunstgeschichtliche Bewunderung auch hier bestimmte Grenzen anerkennen müssen. Wir werden nicht wagen dürfen, von einer direkten Vergleichung der Parthenonskulpturen auszugehen, obwohl dieselben immer den festen Maßstab abgeben müssen, wo die historische Stellung eines bedeutenden Kunstwerkes innerhalb der Entwickelung der griechischen Kunst abgeschätzt werden soll; und gewiß empfiehlt es sich für einen jeden, wenigstens einmal die Photographien so verschiedener Monumente, wie der Skulpturen des Parthenon und der pergamenischen Ara nebeneinander zu betrachten, um das Auge und den Sinn für das Verständnis so tief innerlicher Gegensätze zu schärfen. Aber jene rein ideale Auffassung, welche jede einzelne Gestalt aus der besonderen ihr innewohnenden Idee den organischen Gesetzen der Natur entsprechend frei nachschafft, ist eben nur der griechischen Kunst in der Zeit der höchsten Blüte des freien Griechentums eigen. Auch jene „Wahrheit“ eines Werkes, wie des praxitelischen Satyrtorso, welche noch immer durchaus ideal die Natur mit der höchsten Feinheit nachbildet, werden wir in den Pergamenern nicht suchen wollen. Dagegen ist es nicht nur gerechtfertigt, sondern gewiß das Nächstliegende, hier vor allem auf diejenigen Werke hinzuweisen, auf denen vor Entdeckung der Ara unsere Kenntnis der pergamenischen Kunst beruhte, nämlich die Skulpturen der attalischen Zeit. Wie weit auch in ihnen sich noch idealistische Elemente wirksam erweisen, kann zunächst unerörtert bleiben. Im Gesamtcharakter treten sie jedenfalls zu denen der früheren Kunst in einen bestimmten Gegensatz, der nach seiner allgemeinsten Eigentümlichkeit durch den Begriff des Realismus bezeichnet werden kann. Es herrscht nicht mehr das Streben nach einer absoluten Schönheit, welcher die schöne Form an und für sich schon Zweck genug ist; ebensowenig aber handelt es sich um eine naturalistische Nachahmung, ein Abschreiben der Natur, sondern die Form soll dienen zum Ausdruck eines besonderen Charakters. Am deutlichsten tritt dies hervor an den Barbarenbildungen, besonders den Galliern. Gegenüber rein griechischen Gestalten treten sie uns entgegen in der scharfen Charakteristik ihres schlanken und hohen Baues, der einem eigenen, aber auch wieder in sich abgeschlossenen Proportionssystem folgt. Nicht minder ist die nordische Natur betont in der festen Muskulatur, die noch besonders hervorgehoben wird durch die Behandlung der sie umspannenden derben Haut, deren verschiedenartige Eigentümlichkeit an den verschiedenen Teilen des Körpers bis auf die Finger, die Zehen, die Sohlen, scharf ausgeprägt ist. Am sprechendsten tritt natürlich die Verschiedenheit der Rasse in der Schädelbildung hervor, dem Bau der Stirn, der Backenknochen, der Kinnbacken, in den Falten der Stirn, den Augenbrauen und dem Munde, wozu sich endlich das schon früher hervorgehobene struppige Haar gesellt. Wohl aber vereinigt sich alles zu einem harmonischen Gesamtbilde einer

bestimmten Völkerindividualität. Was von den Galliern gilt, findet seine Anwendung auch auf die Darstellung der Perser, nur daß hier an die Stelle nordischer Rauhheit asiatisch-orientalische Weichheit tritt. Indessen wird man sagen, daß hier die Auffassung durch den besonderen Gegenstand bedingt war, daß die für die Darstellung barbarischer Rassetypen geeignete Formengebung auf andere Aufgaben, wie eine Gigantomachie, keine Anwendung erleiden können. Glücklicherweise ist uns aber aus den attalischen Gruppen wenigstens eine Gestalt eines Giganten erhalten, die den vollen Beweis des Gegenteils liefert. Wir finden hier eine kurze, gedrungene Gestalt mit kurzen Beinen, hohen Schultern, von schwerer Muskulatur, so recht das Gegenbild eines athletisch durchgebildeten griechischen Körpers, und ebenso in dem von wildem Haar umrahmten Kopfe eine stark zurückweichende Stirn, dagegen stark hervortretende struppige Augenbrauen, eine unedle gequetschte Nase, einen gemeinen Mund mit hervortretendem Unterkiefer. Im einzelnen mag die realistische Durchbildung weniger individuell erscheinen, als an den Barbaren. Aber im ganzen kann der Gegensatz zwischen Griechen und wirklichen Barbaren nicht größer sein, als er sich hier erweist zwischen Griechentum und dem Barbarentum dunkler Erdmächte, den nur in der Phantasie existierenden Personifikationen unbändiger Naturkräfte.

Hier also war Gelegenheit geboten anzuknüpfen. Haben aber die Künstler der Ara auf dieser Grundlage weiter gebaut? Wir antworten, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, mit Nein! Die ganze Behandlung der Form beruht auf durchaus verschiedenen Prinzipien, die einer genauen Untersuchung um so mehr bedürfen, als auch ganz abgesehen von offenbar vernachlässigten Teilen des Ganzen, selbst in den sorgfältig durchgeführten Partien nicht überall eine vollkommene Einheit des Stils herrscht.

Bei der Beurteilung des formalen Verständnisses dürfen wir nicht außer Betracht lassen, inwieweit durch den größeren oder geringeren Grad von Ruhe und Bewegung dem Künstler die Beobachtung der Natur erschwert oder erleichtert wurde. Zu den vorzüglichsten Gestalten gehört der Ausführung nach wohl der schlangenfüßige Gigant, der vor den Füßen der Artemis von einem Hunde im Nacken gepackt wird. Obwohl er sich mit der Rechten noch verteidigen zu wollen scheint, ist doch sein Körper in eine bestimmte Lage festgebannt. Dadurch war die Möglichkeit eines Studiums der Natur bei ruhiger Beobachtung gegeben; und hierauf mag es beruhen, daß gerade an diesem Körper mehr als anderwärts eine Neigung zu naturalistischer Auffassung hervortritt. Der Nachdruck ist auf die Darstellung der äußeren Erscheinung der Oberfläche der Haut gelegt, die im Wetteifer mit der Wirklichkeit nach Illusion strebt: einer Illusion, die in der unter dem Kopf des Giganten erscheinenden Hand eines Gefallenen in bewundernswerter Weise erreicht ist. Daß es sich aber dabei nur um Nachahmung der Natur, nicht um ein freies ideales Nachschaffen handelt, zeigt sich wiederum darin, daß die Verbindung, der Übergang vom menschlichen Körper zu den Schlangenfüßen, wobei freischöpferische Phantasie verbunden mit innerlichstem Verständnis in Betracht kommt, gerade hier weniger gelungen erscheint. — Auch anderwärts fehlt es nicht an Spuren naturalistischer Tendenzen. So sind an dem von Zeus niedergeblitzten Giganten [Abb. 63] die durch Drehung des Körpers bewirkten Verschiebungen

der Haut besonders betont. Wieder anders an dem Rücken des gegen Zeus gewendeten Giganten: hier, wo auch am Modell die Schichtung der Muskeln unter der Haut deutlicher hervortritt, sucht der Künstler die Natur in der Durchbildung des einzelnen womöglich noch zu überbieten.

Sehr bedeutend modifiziert sich die Behandlung an der Vorderseite bewegter Körper in lebendiger Haltung, z. B. des Zeus [Abb. 63] und des Gegners der Athene [Abb. 64]. Allerdings ist auch hier der Ausdruck gewaltiger Kraft durch eine besonders starke Entwickelung der Muskulatur erstrebt. Aber es ist dabei weniger Nachdruck auf die strenge Umschreibung der Muskeln in ihrem Verlaufe von einem Ansatze zum anderen und auf die Begrenzung nach ihren Flächen gelegt, durch welche die besondere Art der Spannung jedes einzelnen Muskels charakterisiert wird: sie sollen vielmehr wirken durch ihr kräftiges Volumen, welches sie in starker Rundung an die Oberfläche treten läßt. In einem inneren Zusammenhange damit steht die Behandlung der Haut, welche in der Natur die Bestimmung hat, auf die Bewegung der Muskeln mäßigend und regelnd einzuwirken, indem sie dieselben in größerer oder geringerer Dicke, Derbheit oder Zartheit umfaßt und dadurch dem von innen kommenden Drucke hier einen größeren, dort einen geringeren Widerstand entgegensetzt. Während sie also durch diese Eigentümlichkeit gestattet, auf die unter ihr wirkenden Kräfte zurückzuschließen, bildet sie in den Reliefs, als dürfe die Fülle der Muskeln dem Auge nicht entzogen werden, eine zu gleichmäßige, zu neutrale Hülle derselben. Der Gesamtcharakter der Form tritt dadurch in einen bestimmten Gegensatz nicht weniger zu der idealistischen Auffassung einer früheren, als zu der realistischen der attalischen Zeit, kann aber ebensowenig als ein naturalistischer bezeichnet werden. Und doch läßt sich schwerlich annehmen, daß die Kunst alle diese früheren Stadien durchlaufen haben sollte, ohne daß dieselben bestimmte Spuren ihres Einflusses zurückgelassen hätten. Nur dürfen wir solche Einflüsse nicht nach der Seite des künstlerischen Empfindens suchen, indem dieses gerade das Wechselnde in den verschiedenen Zeiten ist. Sie beruhen vielmehr darauf, daß die damalige Kunst die Erbin der früheren in dem reichen Besitze der materiellen Mittel künstlerischer Darstellung war. Die formale Kenntnis des menschlichen Körpers, die damals nach der anatomischen Seite auch durch die Wissenschaft bedeutende Förderung erfahren hatte, war bis zu einem gewissen Grade in den Kunstschulen Gemeingut geworden. Die Kunst hatte sie sich so weit angeeignet, daß sie nicht in jedem einzelnen Falle wieder zu einem erneuten Studium der Natur zurückzukehren brauchte, sondern sich der Formen gewissermaßen formelhaft, als etwas fertig Gegebenen zu bedienen vermochte. So ist denn, was wir im weitesten Sinne als künstlerisches Machwerk bezeichnen, vortrefflich; aber wir vermissen die Ursprünglichkeit des Empfindens, das Schaffen von innen heraus; es überwiegt der Formalismus des rein Stofflichen. Die Gestalt des Zeus ist breiter und gedrungener als die des Gegners der Athene; aber in der Behandlung der Muskulatur und der Haut ist kein wesentlicher Unterschied: es überwiegt bei beiden eine gemeinsame, gleiche Vorstellung von dem Formalismus des menschlichen Körpers, und die Rücksicht auf das Gemeinsame und Gleichartige der allgemeinen Normen ist bestimmender, als das Unterscheidende des besonderen Falles, der besonderen Persönlichkeit.

So werden wir durch die beiden Gestalten hingewiesen auf die allgemeinere Frage nach dem Verhältnis der Form an sich zu ihrer Bedeutung für den Inhalt des durch sie Dargestellten. Wenn wir fanden, daß die Form zu sehr Selbstzweck wurde, so wird sie sich doch nie ganz vom Inhalt loslösen lassen. Es handelt sich also um die Grenzen, inwieweit die Darstellung in der Charakteristik sich auf gewisse allgemeine, generelle Unterscheidungen beschränken darf, oder dem Persönlichen, Individuellen einen größeren Spielraum vergönnen soll. Die allgemeinste solcher Unterscheidungen ist die der Geschlechter. Daß in den weiblichen Gestalten der Gegensatz zum männlichen Geschlecht hinlänglich gewahrt sei, wird niemand in Abrede stellen. Ist nun aber innerhalb der Grenzen des Weiblichen der zarte Reiz dieses Geschlechtes irgendwie zu bestimmtem Ausdruck gelangt? Man wird vielleicht sagen, daß in dem wilden Kampfgetümmel für diese Seite weiblichen Wesens sich keine passende Stelle finde; oder man wird (wie man ja in der Tat bei dem Nacken der reitenden Selene an Palma Vecchio erinnert hat) auf die Blütezeit der venezianischen Malerei hinweisen, in welcher gleichfalls das malerische Prinzip die feine Knappheit und Zartheit der Form grundsätzlich auszuschließen scheine. Blicken wir indessen auf den Amazonenfries des Mausoleums, so erkennen wir an der Serie der von Ch. Newton entdeckten Platten, wie neben der kriegerischen Natur dieser Kämpferinnen sogar ein Stück Sinnlichkeit in der Karnation recht wohl Platz finden kann. In der toten Amazone der attalischen Gruppen aber, die doch in der Ausführung nur von untergeordnetem Werte ist, spricht sich gerade das leichte, elastische und doch mit Kräftigkeit gepaarte Wesen dieser Jungfrauen in der ganzen Anlage der Formen mit vollster Bestimmtheit aus. Es mag zugegeben werden, daß die volle Bekleidung der meisten weiblichen Gestalten den Künstlern der Ara wenig Gelegenheit zu feinerer Charakteristik des Nackten bot. Im ganzen läßt sich jedoch behaupten, daß sie auf eine feinere Individualisierung der Form verzichtet haben zugunsten einer allgemeinen Vorstellung von Großartigkeit und materieller Kräftigkeit, die auch den Frauen im Kampfe nicht fehlen dürfe. Man betrachte nur die Beine der Artemis: sie sind an sich vortrefflich; aber sind sie besonders charakteristisch für die Göttin? nur insoweit, wie etwa die in der Ausführung doch unbedingt geringeren der Artemis von Versailles?

Bei den männlichen Gestalten sind die beiden kämpfenden Parteien, die Götter und die Giganten, gesondert zu betrachten. Bedenken wir, wie die Durchbildung der Göttertypen und -ideale die griechische Kunst fortwährend und nach den verschiedensten Richtungen hin in Anspruch genommen hatte, so sind wir wohl berechtigt, an ihre Darstellung auch in der pergamenischen Ara einen keineswegs niedrigen Maßstab anzulegen. Am meisten entspricht darin unserer Erwartung die schlanke Gestalt des jugendlichen Dionysos, der in der Leichtigkeit seiner ganzen Erscheinung sogar die flinkste der Göttinnen, die Jägerin Artemis, übertrifft. Hier hat sich gewiß der Künstler von vortrefflichen Vorbildern inspirieren lassen und den Gesamtcharakter der jüngeren Bildungen des Gottes durchaus richtig erfaßt. Da jedoch die Gestalt bis zum Knie bekleidet ist, so ist uns die Gelegenheit entzogen, zu beurteilen, wie weit dieser Gesamtcharakter an dem nackten Körper in der Durchbildung des einzelnen festgehalten sein würde.

Blicken wir daher einmal auf den ihn begleitenden Satyr, so verdienen die körperlichen Formen desselben an sich gewiß alles Lob; nur werden wir es nicht auf die Charakteristik des Satyrhaften ausdehnen dürfen, die in den zunächst verwandten Bildungen der Diadochenzeit, wie dem Satyr, der das Dionysoskind auf den Schultern trägt, den Zusammenhang mit der Tierwelt in sprechender Weise durch Hervorhebung des Sehnigen in der Muskulatur betont. — Dem Dionysos steht unter den Göttern in der körperlichen Erscheinung am nächsten Apollo: es ist in seinem Wesen begründet, daß in ihm das Ideal eines schönen Jünglings verkörpert ist, was freilich nicht einschließt, daß nun auch jeder schöne Jüngling den Anspruch erheben dürfe, für einen Apollo zu gelten. Sicher ist nun die durch den Köcher kenntliche Gestalt des Gottes eine der schönsten an der ganzen Ara. Man bewundert an ihr die volle fleischige Behandlung des uns in ganzer Breite entgegentretenden Körpers und glaubt sich dadurch berechtigt, ihr sogar den Vorrang vor einer der berühmtesten Darstellungen des Gottes, der Statue des Belvedere, einzuräumen. Allerdings ist diese nur eine Kopie aus römischer Zeit, und durch den engen Anschluß an den Bronzestil des Originals bei der Übertragung in den Marmor hat die ganze äußere Erscheinung den Charakter einer gewissen Trockenheit erhalten. Bringen wir das in Abzug und suchen wir uns das Vorbild in unserer Phantasie zu vergegenwärtigen, vergleichen wir dazu den allgemeinen Charakter des Gottes, wie er uns in der Auffassung der besten uns erhaltenen Bildwerke entgegentritt, so läßt sich die Empfindung nicht abweisen, daß sich eine volle fleischige Behandlung des Körpers mit dem Wesen des Gottes nicht völlig deckt, indem von der idealen griechischen Kunst vielmehr das Geistige in seiner Natur mit merkwürdiger Feinheit in einer Richtung erfaßt ist, welche das Stoffliche des Körpers halb vergessen läßt. Selbst an den Einfluß der Palästra, so Hohes dieselbe für Vervollkommnung rein körperlicher Schönheit geleistet hat, mögen wir bei einer Darstellung des Apollo nicht zu direkt erinnert werden.

Ähnliches gilt vom Zeus: gewiß ist er der gewaltigste der Götter; aber wenn dem Poseidon auch die materielle Wichtigkeit nicht fehlen darf, um mit dem Dreizack Felsen zu spalten oder seinen Gegner unter einer von seinem Arm geschleuderten Insel zu begraben, so ist das Zeichen der Macht des Zeus, der Blitz, das himmlische Feuer, etwas so wenig Stoffliches und Substantielles, daß schon darum seine hohe Göttlichkeit und Majestät einer gewaltigen Muskelkraft kaum zu bedürfen scheint. Betrachten wir aber den nackten Körper des Reliefs in seinen kurzen gedrungenen Verhältnissen und seinen stark aufgetriebenen Muskeln und vergleichen damit den Körper des vor Artemis niedergestürzten Giganten, so kann man fast zweifelhaft sein, ob nicht dieser sich besser für Zeus, der des Zeus für einen Giganten geeignet hätte. — Noch ungünstiger stellt sich das Verhältnis bei göttlichen Wesen minder hoher Art. Gewiß kann sich ein Hephaistos nicht mit der Majestät eines Zeus messen; aber auch in der Exomis des Handwerkers wußte ihm die griechische Kunst seine Göttlichkeit zu wahren. Jener Mann aber mit dem banausischen Schurze, der mit dem löwenköpfigen Giganten ringt, an sich ein Bild gewaltigster Kraftanstrengung, würde er außerhalb des Zusammenhanges mit den pergamenischen Skulpturen gefunden wohl als ein Wesen göttlicher Art sich erkennen lassen?

Auch jetzt noch sind wir einigermaßen in Verlegenheit, ihm einen Namen zu geben, da sich auch unter dem dienenden Personal des Olympos kaum ein Wesen finden lassen will, dem der derbe Hausknechtscharakter des Bildwerkes einigermaßen entspräche, es sei denn etwa einer der Schmiedegesellen des Hephaistos.

Wir werden hiernach kaum erwarten, daß der tief innerliche Gegensatz zwischen Göttern und Giganten, welcher doch das Ganze als Grundton beherrschen sollte, in der Auffassung der Körperformen dieser letzteren einen bestimmten Ausdruck gefunden habe. Denn mag nun auf der einen Seite die göttliche Würde zu wenig gewahrt, auf der anderen Seite den Giganten zu viel Würde verliehen worden sein, so mußte dadurch auf die eine oder die andere Weise der notwendige Gegensatz geschwächt werden. Allerdings ist in den Darstellungen einer andern Kunstgattung, in der gesamten Vasenmalerei bis zu ihrer malerischen Entwickelung herab, dieser Gegensatz fast gar nicht betont worden. Nur etwa durch Tierfelle statt der Schilde und durch Fackeln und Baumstämme statt edlerer Waffen, da und dort allenfalls auch durch etwas trotzigeren und verwilderteren Ausdruck unterscheiden sich die Giganten von den Göttern. Hätten sich die Künstler der Ara einfach auf den gleichen Standpunkt gestellt, so müßte natürlich auch der Standpunkt der Beurteilung dadurch wesentlich bedingt sein. Wir dürften sogar vergessen, daß schon in der Zeit des Attalos sich eine weit charakteristischere Bildung des Gigantentums Bahn gebrochen hatte. Die Künstler hielten jedoch nur teilweise an der höheren Auffassung fest; sie vermieden sogar bis auf wenige Ausnahmen die urwüchsige Bewaffnung mit Baumstämmen oder Felsstücken. Dagegen strebten sie nach mehr als einer Richtung den Gegensatz zu den Göttern auf andere Weise zu betonen und fordern dadurch selbst zu einer genaueren Betrachtung der aufgewendeten Mittel auf. Es handelt sich dabei vor allem um die Beflügelung und die schlangenbeinige Bildung, die teils gesondert, teils vereinigt an einer und derselben Gestalt vorkommen. Die Frage, ob diese Bildungen erst von den pergamenischen Künstlern, oder schon etwas früher erfunden wurden, sowie die weitere Frage nach ihrer historischen Berechtigung kann hier vorläufig übergangen werden, wo wir es zunächst nur mit der künstlerischen Verwendung zu tun haben.

Beflügelung wird in der griechischen Kunst nicht gerade selten, aber doch immer in einer bestimmten Begrenzung verwendet. Zu wirklichem Fliegen dienen beim weiblichen Geschlecht die Flügel vor allem und in der Plastik ziemlich ausschließlich der Nike und den ihr nahe verwandten Wesen, und die künstlerische Entwickelung des Motivs wird hier durch reiche Gewandung wesentlich unterstützt. Der pergamenische Künstler hatte sich also bei der Darstellung der Nike in der Begleitung der Athene der früheren Kunst nur einfach anzuschließen. Beim männlichen Geschlecht ist, wenn wir von dem knaben- oder kinderhaften Eros absehen, das Schweben in der guten Zeit der griechischen Kunst so gut wie ausgeschlossen. Bedenken wir dazu, daß zu mehr symbolischer Andeutung der Schnelligkeit bei Hermes, bei Perseus kleine Flügel an den Knöcheln, an den Schläfen genügten, so bleibt für die Beflügelung an den Schultern nur ein geringer Kreis von Wesen übrig, von denen überdies die Mehrzahl uns nur durch

Darstellungen in der Malerei, nur wenig in Reliefs und fast gar keine durch statuarische Bildungen bekannt sind; abgesehen davon, daß z. B. die Winde am Turm des Andronikos zu Athen, allerlei schwebende Figuren, wie Jahreszeiten u. a. schon einer dem Römertum sich annähernden Entwickelungsweise angehören. Indessen muß auch hier das künstlerische Prinzip der Anwendung immer dasselbe bleiben. Wir verlangen in formaler Beziehung, daß der Flügel dem menschlichen Organismus sich harmonisch anfüge, in geistiger, daß mit dem Wesen der beflügelten Gestalt, ob ruhig oder in Bewegung, der Begriff windschneller Bewegung innerlich verbunden sei. Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten die eine geflügelte Göttergestalt eines jugendlichen Kriegers in der Exomis mit Wehrgehenk und Schild (T) [B. 20], so verstehen wir schwer, wozu ihm eigentlich die Beflügelung dienen soll. Denn hätte der Künstler, wie man geglaubt hat, einen Windgott darstellen wollen, so wäre doch wohl der nächstliegende Gedanke gewesen, daß dieser Windgott seinen Gegner wie mit Sturmesgewalt über den Haufen rennen, nicht daß er zurückprallend sich desselben erwehren müsse. Ein ähnliches Gefühl macht sich auch bei dem gehörnten Giganten (P.) [B. 22] geltend, da sich ein Zusammenhang der Beflügelung mit der besonderen Art der Handlung nirgends erkennen läßt. Eher verstehen wir die Verbindung der Beflügelung mit der schlangenbeinigen Bildung. Durch die letztere haften die Giganten am Boden und trotz der geschmeidigen Schlangenwindungen erscheint ihre Fortbewegung als eine teilweise gebundene, mehr wie ein Hingleiten als ein Fortschreiten. Hier also wirken die Flügel als ein Beförderungsmittel, Rudern oder Segeln vergleichbar, und zugleich als ein Mittel, den Körper auf seiner schwankenden Basis empor und im Gleichgewichte zu erhalten. So ist denn, wo eine solche Berechtigung der Flügel gegeben ist, wie an dem Giganten der rechten Treppenwange oder dem der Gruppe G [B. 31], auch ihre Verbindung mit dem Körper wohl gelungen, während nach dieser Seite selbst die glänzende Gestalt des Gegners der Athene nicht frei von jedem Vorwurfe ist. Allerdings erinnert er durch seine knieende Stellung an die Schlangenfüßler; aber die ganze Bildung ist rein menschlich und ihr entsprechend ist die Handlung in allen ihren Motiven aufgefaßt. Die Gestalt könnte demnach der Flügel sehr wohl entraten, sie erscheinen als eine bloß äußerliche Zutat, fast nur bestimmt, um für die Flügel der Nike eine künstlerische Entsprechung zu gewinnen und innerhalb dieses Rahmens die Gestalt der Athene um so bedeutender hervortreten zu lassen. Nur unter diesem Gesichtspunkte beachten wir weniger, daß sie nicht an der richtigen Stelle, den Schulterblättern, sondern viel zu hoch angesetzt sind, ja auch in ihrer Haltung und Bewegung des rechten Zusammenhanges mit dem Körper eigentlich entbehren.

Sollen wir aus solchen Mängeln oder Ungleichartigkeiten etwa folgern, daß die Beflügelung der Giganten von den pergamenischen Künstlern zuerst eingeführt, aber noch nicht überall mit vollem Verständnis angewendet worden sei? Schwerlich; denn erinnern wir uns jetzt an das, was früher über eine dekorative Tendenz in der Ausführung der einzelnen Federn, wie über die Vermischung derselben mit pflanzlichen Elementen bemerkt wurde, so erkennen wir vielmehr, daß die Pergamener nur bestrebt waren, den Kreis der Beflügelung äußerlich zu erweitern, wobei es ihnen mehr darauf

ankam, dem dekorativen Bedürfnis Rechnung zu tragen, als in das organische Verständnis der künstlerischen Aufgabe tiefer einzudringen.

Wie dem auch sei, so bilden die Flügel doch nur einen Zusatz, einen Anhang zum menschlichen Körper, ohne dessen Gestalt zu beeinträchtigen. Dagegen führen uns die Schlangenbeine zu den eigentlichen Doppelbildungen, in welchen Teile des menschlichen Körpers in einen andern fremden Organismus metamorphosiert werden. Was die griechische Kunst nach dieser Seite geleistet hat, das bewundern wir vor allem an den Darstellungen der Dämonen des Meeres, welche nach dem Vorgange des Skopas besonders das dritte Jahrhundert in proteusartiger Mannigfaltigkeit geschaffen hat. Wir erkennen an ihnen, wie es sich hier nicht um leere Gebilde einer willkürlichen Phantasie handelt, sondern um Wesen, an denen jeder einzelne Teil nach Analogie der Bildungsgesetze der wirklichen Natur geschaffen und doch das Einzelne wieder einer einheitlichen Idee untergeordnet und harmonisch entwickelt ist. Betrachten wir die schlangenbeinigen Giganten unter ähnlichen Gesichtspunkten, so werden wir davon ausgehen müssen, daß in diesen Doppelbildungen das überwiegende Gewicht naturgemäß auf die Seite des menschlichen Teiles gelegt werden mußte. Denn entfernen wir einmal die Schlangen, so erscheint der Körper zwar verstümmelt, aber er bleibt für sich durchaus lebensfähig. Er bildet nicht eine Ergänzung der Schlangen, sondern diese vervollständigen den Körper: sie sind in erster Linie bestimmt, als Ersatz der Beine zu dienen, und müssen demnach imstande sein, den menschlichen Körper teils zu tragen und emporzuhalten, teils von der Stelle zu bewegen. Diesen Forderungen entspricht am meisten eine Bildung wie die des Gegners des Zeus, an welchem der Oberschenkel im wesentlichen die menschliche Form bewahrt: auf diesem aufgerichtet macht er durchaus den Eindruck einer knieenden oder auf den Knieen langsam sich fortbewegenden Gestalt. Aber auch da, wo die Metamorphose bereits am Hüftgelenk beginnt, bleibt es doch die nächste Aufgabe des Schlangenkörpers, als Ersatz des Oberschenkels zu fungieren: erst etwa von der Gegend des Kniegelenkes an, wo die Notwendigkeit des Tragens aufhört, gewinnt er größere Freiheit, sich mehr seiner eigenen Natur entsprechend zu entwickeln; jedoch auch hier nur unter wesentlichen Beschränkungen. Charakteristisch für die Schlange ist ihre Länge und die Schlankheit ihres Baues, verbunden mit dem Ausdrucke geschmeidiger Kraft, welche sie vermittelst mehrfacher elastischer Windungen durch Umschnürung ihrer Opfer zu entwickeln vermag. Dieser Ausdruck wird aber bei der Doppelbildung der Giganten wesentlich dadurch beeinträchtigt, daß der Schlangenleib höchstens etwa mit der Hälfte seiner natürlichen Länge an den menschlichen Körper angefügt ist und also in der Mitte, gerade da, wo er vermöge seiner Windungen zur größten Kraftäußerung befähigt sein würde, an den Menschen gebunden und in seiner freien Bewegung gehemmt erscheint. In dieser Verkürzung liegt wohl eine der Hauptursachen für die einigermaßen auffällige Erscheinung, daß die Schlangen in den Reliefs der Ara, wie auch anderwärts, nie den Körper ihrer Gegner umschnüren oder sonst in ihre Windungen verstricken, selbst da nicht, wo diese ihren Fuß in dieselben hineinsetzen oder auf den Schlangenleib treten. Hierzu kommt, daß die Schlange bei ihrem Übergange aus den menschlichen Formen mit einer Fülle fleischiger Muskeln ausgestattet werden muß, welche mit ihrer natürlichen Schlankheit in

Widerspruch steht und auch im weiteren Verlaufe die an dem rundlichen Leibe als Grat hervortretende Wirbelsäule nicht zu voller Wirkung gelangen läßt. Es entsteht dadurch der Eindruck einer gewissen Weichlichkeit, die nur darum weniger Anstoß erregt, weil dem Schlangenleibe zur Betätigung seiner besonderen elastischen Kraft nirgends Gelegenheit geboten wird.

Die Hauptschwierigkeiten der künstlerischen Darstellung dieser Doppelwesen liegen indessen in der richtigen Verbindung der verschiedenen Organismen sowohl hinsichtlich ihres inneren Zusammenhanges als des Ineinanderwachsens ihrer äußeren Umhüllung: Schwierigkeiten, welche uns gerade durch die pergamenischen Skulpturen erst zu vollem Bewußtsein gebracht worden sind. Es überraschte nämlich allgemein, daß an ihnen die Schuppen der Schlangen nicht der Richtung des Schenkels nach unten folgen, sondern aufwärts gestellt sind. Nach einigem Besinnen glaubte man indessen zu finden, daß das ganz in der Ordnung und eigentlich das allein Richtige sei, indem ja die Lage der Schuppen durch die Stellung der Köpfe bedingt sein müsse. Und doch beruhte der Anstoß, den man zuerst nahm, auf einem durchaus berechtigten Gefühle. Denn indem die in Schlangen umgesetzten Schenkel, wie oben bemerkt, die Bestimmung haben, zur Fortbewegung des menschlichen Körpers zu dienen, müssen sie als diesem untergeordnet auch von ihm den Antrieb und die Kraft zu dieser Dienstleistung erhalten; sie müssen also in ihrem Wachstum der Richtung des Schenkels nach unten folgen, und höchstens etwa von der Gegend des Kniegelenkes an wäre eine gegenläufige Bewegung noch etwa denkbar. Wird nun wie in den pergamenischen Reliefs dieses ganze Verhältnis umgekehrt, d. h. werden die Schuppen bis auf den Oberschenkel hinauf nach aufwärts gestellt, so daß sie der Richtung des Schlangenkopfes entsprechen, so erscheint die ganze Bewegung als von diesem ausgehend, erleidet dann aber am Hüftgelenk eine plötzliche und gewaltsame Hemmung, indem sie sich über dasselbe hinaus und in den Körper hinein nicht fortzusetzen vermag. Da außerdem der Schlangenleib der Beugung des menschlichen Kniees entsprechend sich nicht nach vorwärts, sondern nach rückwärts windet, so würde er den menschlichen Körper nicht nach vorwärts, ja nicht einmal nach rückwärts bewegen, sondern nur dessen Sturz auf die Vorderseite veranlassen können. Besonders auffällig wird das Irrationale dieser Anordnung an dem von einer geflügelten Göttin zurückgerissenen Giganten auf der Platte L [B. 33]. An ihm sind die der Unterfläche des Schlangenleibes eigentümlichen Bauchringe mit besonderer Sorgfalt gebildet, aber indem sie aufwärts gestellt auf die Vorderfläche des Oberschenkels hinaufreichen, scheint dieser nach rückwärts gezogen zu werden, wo die Handlung die größte Anstrengung zu einer Bewegung in der entgegengesetzten Richtung erheischt. Aber auch da, wo die inneren Widersprüche der ganzen Anlage weniger stark hervortreten, machen sie sich noch in der äußerlichen Vermittelung zwischen den verschiedenen Organismen mehr oder weniger fühlbar. So bewahrt z. B. an dem in der Ausführung des menschlichen Teiles so vorzüglichen Giganten vor den Füßen der Artemis der obere Teil des Oberschenkels in seinem Wesen noch zu viel von der menschlichen Natur, hat aber zugleich schon zu viel von der Weichheit der Schlangennatur angenommen, als daß er der äußeren Umhüllung durch die Schlangenhaut entbehren könnte. Man würde sich allenfalls begnügen, die der Richtung des Schenkels nach unten folgende Haut

sich nach und nach in ein Schuppengebilde auflösen zu sehen. Die Schuppen jedoch wachsen im entgegengesetzten Sinne von unten nach oben nur bis zur Mitte des Schenkels und verschwinden noch dazu dort nicht in allmählichen Übergängen, sondern hören plötzlich ganz einfach auf. Wohl kaum eine Verbesserung ist es, wenn an den beiden Giganten zunächst der Südostecke (B und C) [B. 22 u. 23] zwischen die menschliche Haut und die aufrecht stehenden Schuppen auf die Mitte der Schenkel noch flossenartiges Blattwerk in gleicher Richtung eingeschoben ist: das Unorganische tritt durch diese Zutat eigentlich noch stärker hervor. Etwas günstiger wirkt es, daß an dem geflügelten Giganten auf G [B. 31] die Schuppen nicht nur den ganzen Schenkel überdecken, sondern sogar etwas über die Weichen auf den menschlichen Körper übergreifen, zumal sie in geschickter Ausführung allmählich ohne jegliche Härte in der Haut verlaufen: hier ist wenigstens der Schein einer Vermittelung hergestellt. Die verhältnismäßig glücklichste Lösung endlich ist wohl da gefunden, wo die menschliche Haut über die Weichen herab sich fortsetzend in pflanzliche Gebilde übergeht, die den Ansatz des Schlangenkörpers vollkommen überwuchern und überdecken. Für unsere Phantasie wird dadurch die menschliche Gestalt vom Boden losgelöst und ruft in uns die Erinnerung an die aus dem Meere auftauchenden oder auf den Wogen dahin treibenden phantastischen Wesen dieses Elementes hervor. Andererseits scheiden sich aber auch die Schlangenleiber schärfer vom Körper ab, indem sie aus diesem, halb versteckt unter der pflanzlichen Umhüllung, nach unten hervorschießen. Sie gleichen dadurch den vom Stamme abwärts sich in den Boden senkenden Wurzeln, oder auch den Armen eines Polypen, die sich, ein jeder mit einem gewissen Maße eigener Lebenstätigkeit, vom Körper loslösen. Wir würden also die in diesen Gestalten versuchte Lösung als eine allseitig genügende anerkennen dürfen, sofern wir berechtigt wären, uns dieselben als nicht an den Boden gebunden, sondern als frei auf dem feuchten Element sich bewegend vorzustellen, wie es bei verschiedenen, künstlerisch durchaus gelungenen Darstellungen wirklich der Fall ist.

Aber, wird man vielleicht einwenden, liegt nicht in der Verbindung eines menschlichen Körpers mit Schlangenbeinen, die nicht in eine Schwanzspitze, sondern in einen Schlangenkopf auslaufen, ein innerer Widerspruch, der überhaupt eine absolute Lösung nicht gestattet? Allerdings bietet uns die Natur kein wirklich existierendes Vorbild, und bei Geschöpfen der Phantasie werden wir überhaupt nicht erwarten, daß die Rechnung überall ohne jeden Bruchteil aufgehen müsse; es genügt, daß in diesen Bildungen das Gesetz der Analogie streng gewahrt bleibe. Unter diesem Gesichtspunkte mögen wir von verschiedenen uns erhaltenen Gigantendarstellungen nur eine unserer Prüfung unterwerfen, die eines vatikanischen Sarkophages, dessen Erfindung gewiß auf vortreffliche Vorbilder zurückgeht (Mus. PCl. IV 10) [Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, Taf. 26, Nr. 94; Helbig, Führer durch Rom I² Nr. 219]. Hier ordnen sich die Schlangenleiber in angemessener Weise dem menschlichen Körper unter und folgen der Richtung der Schenkel nach abwärts; wie sodann bei der wirklichen Schlange die Schuppen gegen das Schwanzende immer enger und schmaler zusammenrücken und nach der Spitze sich ganz verlaufen, so verschwinden sie auch hier und bilden, sozusagen, einen kurzen schuppenlosen Hals, an den sich

nun erst der Schlangenkopf ansetzt. Dieser aber, ebenfalls schuppenlos gebildet, löst sich in seiner äußeren Erscheinung vom Schlangenleibe wieder los und macht den Eindruck, als ob er aus der Schuppenumhüllung für sich selbständig hervorwachse. Wir haben es also hier mit einer Bildung zu tun, die wir beim Schlangenschweife des Kerberos, der Chimäre als künstlerisch durchaus berechtigt anzuerkennen uns gewöhnt haben. Die Berechtigung selbst aber beruht wieder darauf, daß in der Natur, wenn auch weniger vom physiologischen, doch vom anatomischen Standpunkte aus die Möglichkeit gegeben ist, wie an einen Halswirbel den Kopf, so an einen der rippenlosen Schwanzwirbel ein neues selbständiges Glied anzufügen. So trägt der Skorpion am Ende des Schwanzes einen Stachel, der Ohrwurm eine Zange, beide als Angriffswaffen; und mit ihnen darf der Schlangenkopf der Gigantenbeine um so eher verglichen werden, als der Schlangenleib den Antrieb zur Bewegung nicht von diesem Kopfe aus erhält, auch nicht zur Umschnürung seiner Opfer verwendet wird, sondern der Kopf nur als Instrument dient, welcher vom Körper gegen den Punkt gelenkt wird, den er mit seinem Bisse bedrohen soll.

Die Schwierigkeiten der Doppelbildung sind also hier jedenfalls glücklicher gelöst, als in den Reliefs der Ara; und es ließe sich nur etwa die Frage aufwerfen, welche der beiden Bildungen der anderen in der Zeit voranging, und ob wirklich, wie man hat behaupten wollen, die schlangenbeinige Bildung der Giganten überhaupt erst von den Pergamenern in die Kunst eingeführt worden sein kann. Nach dem allgemeinen Entwicklungsgange der griechischen Kunst läßt sich nicht wohl annehmen, daß ein tieferes Verständnis der Bildungsgesetze, eine ideal harmonischere, einheitlichere Auffassung, wie sie in dem Sarkophagrelief vorliegt, erst allmählich und nachträglich in diese Gestalten hineingetragen worden sei. An den verwandten Darstellungen der Geschöpfe des Meeres können wir uns vielmehr überzeugen, daß das tiefere Verständnis nur der original erfindenden und freischaffenden Kunst einer etwas früheren Zeit eigen zu sein pflegt, sich aber bald bei den nachfolgenden Generationen zu lockern anfängt, indem die Auffassung sich veräußerlicht und das Spezifische und Charakteristische immer mehr rein dekorativen Gesichtspunkten unterordnet. Dieses dekorative Element gelangt aber an den Schlangenleibern der Giganten zu überwiegender Geltung, und zwar ganz vorzugsweise an den Köpfen derselben; man darf wohl behaupten, daß ihre scharf ausgeprägte phantastische Schuppen- und Schildpanzerung sie ganz ungeeignet erscheinen läßt, sich mit dem Schwanzende so wie an dem vatikanischen Sarkophag zu verbinden; und so mochte schon diese besondere Art der Durchbildung den Künstlern die Nötigung auferlegen, die frühere Auffassung ganz aufzugeben und ihre äußerlich blendenden, aber innerlich weniger berechtigten Neuerungen einzuführen.

Beflügelung und Schlangenbeine, die dem menschlichen Körper angefügt werden, lassen im übrigen denselben in seiner äußeren Gestaltung unberührt. Daß man aber versucht hat, auch in diesem selbst eine besondere Charakteristik auszusprechen, lehrt namentlich eine Bildung, die wegen ihrer hervorstechenden Eigentümlichkeit die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken muß. Es ist der Gigant (W) [B. 15], in dessen Nacken sich dicke

wulstige Massen in breiten Querfalten zusammenschieben, für welche nur das Tierreich in den Nacken besonders wilder und starker Stiergattungen das Vorbild bietet. Dementsprechend ist nicht nur dem Körper, besonders den Armen, eine über alles menschliche Maß hinausgehende Massenhaftigkeit verliehen, sondern auch der ursprünglich wohl gehörnte Kopf wächst aus diesem Nacken in plumper tierischer Breite hervor. Daß die Figur zu der Zahl der in der Ausführung vernachlässigten gehört, kommt hier nicht in Betracht. Denn die Absichten des erfindenden Künstlers treten auch in der skizzierten Behandlung deutlich genug hervor. Es ist in der Tat die ganze wuchtige Naturkraft des Stiers auf die Menschengestalt übertragen, und niemand wird verkennen, daß sich in einer solchen Bildung noch ein hoher Grad plastischer Gestaltungskraft offenbart. Auf der andern Seite läßt sich jedoch die Frage nicht unterdrücken, bis zu welcher Grenze in der Kunst auch eine „besondere Meisterschaft im Häßlichen" berechtigt ist. Der griechischen Kunst ist die Verbindung von Stier und Mensch seit alten Zeiten nicht fremd. Wenn auch der Minotauros, der Mensch mit dem Stierkopf, als eine in der griechischen Kunst etwas fremdartige Erscheinung auf ägyptische Einflüsse zurückgeführt werden mag, so hat dafür der Stier mit Menschengesicht in der Bildung der Flußgötter eine weite Verbreitung gefunden. In wahrhaft mustergültiger Auffassung und Ausführung besitzen wir einen solchen in einem kleinen, früher Io benannten Bronzeköpfchen des Acheloos der Wiener Sammlung (v. Sacken, Bronzen in Wien T. 29, 12). Betrachten wir ihn: die breitgedrückte Nase, die schnaubenden Nüstern, den trotzigen vollen Mund, den „stieren" Blick, der noch ausdrucksvoller als die Hörner den Gegner durchbohren zu wollen scheint, die kraftvolle Breite des ganzen Gesichts, das aus dem unbeugsamen breiten Stiernacken herauswächst, so müssen wir bekennen, daß die elementare Kraft eines wilden Bergstroms, der mit unwiderstehlicher Wucht alles mit sich fortreißt, nicht lebendiger und ausdrucksvoller zur Anschauung gebracht werden kann, als es in den Formen dieses Kopfes geschehen ist. Hier ist in dem Gesicht die gewaltige Naturkraft des Tieres vergeistigt. An dem Giganten ist der Körper mit dem Gewicht und der Masse des tierischen Stoffes überlastet, ist zum Träger roher, brutaler Kraft geworden: der Mensch ist vertiert. Entfernte man sich einmal von den Traditionen der echten hellenischen Kunst, so läßt sich sogar fragen, ob nicht eine Auffassung den Vorzug verdient, die noch einen Schritt weiter geht und die menschliche Bildung des Kopfes überhaupt aufopfert. Es darf, da ja Ausnahmen meist nur die Regel bestätigen, im allgemeinen als ungriechisch bezeichnet werden, daß auf eine menschliche Gestalt der Kopf eines Tieres gesetzt wird. Aber im Grunde werden wir weniger Anstoß daran nehmen, wenn in dem pergamenischen Friese ein Gigant einen wirklichen Löwenkopf trägt, wenn dazu Vorderarme und Hände sich in wirkliche Löwenklauen verwandeln und die gewaltige Kraft des Tieres sich auch in den übrigen Formen des menschlichen Körpers ausprägt, als wenn das Haupt, das Edelste am Menschen, sich zum Träger des rohesten tierischen Ausdruckes hergeben muß. Indessen scheinen der löwenköpfige und der stiernackige Gigant Ausnahmen geblieben zu sein, die uns nur das Grenzgebiet bezeichnen, bis zu welchem sich die pergamenische Kunst in der Bildung jener Erdensöhne bewegte. Wir fanden auf der einen Seite im Anschluß an die ältere Zeit rein menschliche Bildungen, mit menschlicher

Bewaffnung, nur ohne menschliche Kleidung. Wir fanden sodann Beflügelung und Umbildung der menschlichen Beine in Schlangen, ohne daß jedoch selbst diese Metamorphose auf die übrigen Teile des menschlichen Körpers einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hätte. Endlich begegneten wir dem zwiefachen Versuche, das wilde Wesen der Giganten mit Elementen der Tierwelt zu verquicken. Wenn hiernach sich ein einheitliches Prinzip in ihrer Bildung nicht wohl erkennen läßt, sondern die verschiedenen Darstellungsweisen früherer Zeiten nebeneinander Berücksichtigung gefunden haben, so muß es nur auffallen, daß gerade die Auffassung, welche das Wesen des Gigantentums durch die schärfste Charakteristik innerhalb der Grenzen rein menschlicher Bildung darzustellen suchte, die Auffassung, wie sie in dem Giganten der attalischen Gruppen vorliegt, absichtlich übersprungen zu sein scheint. Es sieht dies aus wie eine bewußte Reaktion gegen die Richtung einer unmittelbar vorausgehenden Zeit, die man auf neuen Wegen glaubte überbieten zu können, und in gewissem Sinne auch überboten hat. Allein der eingeschlagene Weg, der vom Idealen, ja vom echten Realismus weg zu einem derben Materialismus führte, war ein gefahrvoller, und es pflegt immer ein Zeichen sinkender Kunst zu sein, wenn wir bei der Beurteilung eines Werkes genötigt sind, von so manchen edlen und höheren Forderungen der Kunst abzusehen, um den persönlichen Eigenschaften des Künstlers, seiner Gestaltungskraft, seinem Wissen, seiner Virtuosität gerecht zu werden.

Wir haben bisher die Gestalten nach ihren Formen und dem auf diesen Formen beruhenden Charakter betrachtet. Zu voller Geltung gelangen sie jedoch erst in der Bewegung und der in ihr sich aussprechenden Handlung. Da nun bei einer so vorgeschrittenen Entwicklung wie hier von einer Gebundenheit der Bewegung nicht mehr die Rede sein kann, so werden wir um so bestimmter auf den besonderen Rhythmus hingewiesen, der im Fortschritte der Zeit einem mannigfaltigen Wechsel unterworfen war. Um nur einige Hauptpunkte anzudeuten, so war bis an die Grenze der archaischen Kunst die Bewegung überall als eine einseitige aufgefaßt, d. h. es werden gleichzeitig Arme und Beine der einen Seite nach vorwärts gerichtet, während ebenso die der anderen gleichmäßig zurückbleiben, wodurch immer ein wenn auch noch so kleiner Stillstand in der Bewegung bedingt ist. Der Fortschritt zu rhythmischer Freiheit liegt in dem sogenannten Chiasmus, der Kreuzung der Bewegungen, infolge deren rechter Arm und linkes Bein und umgekehrt wieder linker Arm und rechtes Bein einander entsprechen. Die Bewegung bleibt jedoch dabei zunächst noch durchaus einheitlich, in ihrer Achse gerade nach einer und derselben Seite gerichtet. Wieder ein Schritt weiter ist es, wenn sich innerhalb der Bewegung gewisse Kontraste geltend machen, wenn eine Bewegung gehemmt, unterbrochen, in eine gegen- oder rückläufige verkehrt wird. Natürlich behalten die früheren Stufen auch in der späteren Entwicklung einen Teil ihrer Geltung, und so ist z. B. in der Göttin, welche einen Topf schleudert, die einseitige Bewegung sogar in glänzender Weise verwertet. Für die normale Kreuzung und Vorwärtsbewegung bieten Artemis und ihr Gegner Belege. Weit häufiger sind die zusammengesetzten Rhythmen, und gewiß besitzen wir kein zweites Werk aus einer früheren Zeit der griechischen Kunst, in dem dieses System kontrastierender Bewegungen, Drehungen und Wendungen so umfassend aus-

genutzt wäre, so sehr den Grundton der ganzen Erfindung bildete, wie in der pergamenischen Gigantomachie. Da sehen wir Zeus, nachdem er einen



63. Zeusgruppe vom großen Altar von Pergamon. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Giganten vor sich niedergeblitzt, halb aus dem Hintergrunde herausschreiten und seine Rechte zu einem neuen Wurfe, aber nicht nach derselben, sondern

nach der entgegengesetzten Seite erheben [Abb. 63]. Von seinen Gegnern wendet der eine dem Beschauer den Rücken, aber Gesicht und linken Arm gegen Zeus; der andere, von vorn sichtbar, sucht mit dem Körper nach einer Seite auszuweichen, richtet aber seine ganze Aufmerksamkeit nach der andern; der niedergeblitzte sitzt in Profilansicht, aber seine Arme sind in eine gegensätzliche Spannung gebracht. Athene hat ihren Gegner am Haar gepackt, aber nicht eigentlich, um ihn rücklings niederzureißen, sondern wie um ihn im Kreise herumzuschleifen. Daß überhaupt so viele Figuren im Widerspruch mit dem gewöhnlichen Reliefstil in Vorder- oder Rückansicht dargestellt sind, mag hier als eine Tatsache erwähnt werden, die erst später in anderem Zusammenhange ihre Erklärung finden wird.

Mit diesem System der Körperbewegung muß sich notwendig eine besondere Rhythmik der Gewandung in durchaus paralleler Richtung entwickeln. Auch hier mögen über die früheren Zeiten nur einige Andeutungen gegeben werden. Am Parthenon ist bei dem wegeilenden Mädchen des Ostgiebels die Gewandung der Idee durchaus untergeordnet, nur Mittel zum Zweck. Jede Falte ist nur bestimmt, die Gewalt der Bewegung durch ihr gesetzmäßiges Verhalten zu den Formen des Körpers zur Anschauung zu bringen, mag auch dabei das Einzelne als zu streng und herbe der äußeren sich einschmeichelnden Anmut entbehren. Auch in der Niobide Chiaramonti herrscht noch die vollkommenste ideale Einheit: jede Falte ist das Resultat der Schwere des Stoffes, der Körperform, von der sie sich ablöst, und des durch die Bewegung erzeugten Widerstandes der Luft. Und doch weht aus dem Ganzen nicht mehr dieselbe scharfe Frische und Unmittelbarkeit: die schöne Linie, die schöne Form an sich erhebt einen gewissen Anspruch, und bei aller Lebendigkeit der Bewegung macht sich neben der Idee ein feines künstlerisches Abwägen leise fühlbar. Noch erregter ist die große Nike von Samothrake. Sehen wir auch von einer Menge realistischen Details in der Ausführung ab, so bleibt doch eine Fülle von Einzelheiten, die etwas unruhig wirken, weil wir uns nicht sofort in ihnen zurechtfinden. Das Grundmotiv ist nicht ein einfaches, sondern ein kompliziertes. Werden wir uns jedoch darüber klar, daß die Gestalt eine starke heftige Drehung, nicht eine eigentliche Vorwärtsbewegung macht, wohl aber das Schiff, auf welchem sie steht, scharf gegen den Wind angeht, der sich in der Gewandung wie in einem Segel verfängt, so werden wir auch hier noch die Einheit, eine bestimmte künstlerische Regel, eine Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze wiederfinden. In den pergamenischen Reliefs schwindet auch diese Gemessenheit. Vor allem würden wir einen durchaus einheitlichen Zug und Schwung in einer schwebenden Figur, wie der auf Athene zufliegenden Nike, erwarten; aber dieser Zug ist unterbrochen, indem sich die Gewandmassen nicht ausschließlich nach rückwärts, in der der Bewegung entgegengesetzten Richtung, vom Körper loslösen, sondern einzelne Teile, am Unterschenkel, an der Mitte des Leibes, auch nach vorn, also im Widerspruch mit dem Grundmotiv bewegen. Ebenso ist bei der Athene teils am Unterschenkel, teils an dem Überwurf des Chiton der einheitliche Rhythmus der Falten mehr als einmal mit einer gewissen Absichtlichkeit unterbrochen. An der Topfwerferin folgen die Falten an dem einen Schenkel nicht dem gleichen Rhythmus wie die an dem andern, die an der Hüfte nach rück-

wärts sich ablösenden einem andern, als die hinter dem Rücken herabfallenden. Mit dem Wehen des Schleiers nach hinten setzt sich die Bewegung der heiligen Wollenbinden nach vorn in Gegensatz. Der Rand des Mantels aber, der von der linken Schulter ziemlich steil zwischen die Schenkel herabfällt, zerschneidet mehr die Rhythmen der anderen Linien, als daß er sie verstärkt. Jeder einzelne Teil ist in vollster Freiheit, flott und schwunghaft gedacht und ausgeführt; und wenn daher die Teile sich mehrfach in einen Gegensatz zu den für ein einheitliches Ganze geltenden Regeln stellen, so ist es schwer, hier an eine Unfähigkeit des Künstlers zu glauben; wir müssen vielmehr dahinter eine bestimmte und bewußte Absicht vermuten: eine Absicht, für die wir eine Erklärung freilich nicht in bloßen Äußerlichkeiten, sondern in tieferen Ursachen suchen müssen, welche ihre Wirkungen nicht bloß auf die Kunst, sondern auch auf andere Gebiete des Geisteslebens ausgeübt haben.

Wie Kunst und Poesie, so bieten auch bildende Kunst und Kunst der Rede, Beredsamkeit und Rhetorik, in ihrer Entwicklungsgeschichte manche Vergleichungspunkte dar. Der Kunst des Phidias läßt sich am besten die aus der Sache erwachsende Beredsamkeit eines Perikles vergleichen: auf seinen Lippen hatte sich die Peitho niedergelassen, und doch ließen nach einem Ausspruche des Eupolis seine Worte im Gemüte des Hörers ihren Stachel zurück. Mit der Niobide eines Skopas können wir die Beredsamkeit der demosthenischen Zeit vergleichen. Inmitten der politischen Stürme bewahrt sie ihre volle Kraft; aber sie ist kunstgerecht rhetorisch durchgebildet. Mit den veränderten politischen Verhältnissen verminderte sich die Teilnahme am Staatsleben, und damit verlor die Beredsamkeit ihr Lebenselement. Sie verweichlichte schon unter dem Phalereer Demetrios, für den sich wohl in den Ausläufern praxitelischer Kunst manche Parallele auffinden ließe. Wie aber Athen für die Kunst aufhört, Hauptwohnsitz zu sein, so auch für die Beredsamkeit; sie wendet sich nach Kleinasien, wo die hellenischen und hellenisierten Städte durch Handel und Verkehr einen bedeutenden Aufschwung nahmen, wo aber auch mancherlei fremde Einflüsse auf das in seiner Lebenskraft bereits geschwächte Hellenentum nach verschiedenen Richtungen einwirken mußten. Daß von diesen Verhältnissen auch die Kunst in Pergamos wesentlich beeinflußt wurde, ist bereits von Reifferscheid (im Breslauer Herbstprogramm, 1881) scharf, aber nur kurz betont worden, und verdient daher hier eingehender erörtert zu werden.

In Kleinasien also entstand der asianische Stil der Beredsamkeit, als dessen Hauptvertreter in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts Hegesias aus Magnesia am Sipylos genannt wird, einer Landschaft in unmittelbarer Nachbarschaft von Pergamos. Wir werden nicht erwarten, daß die nahezu ein Jahrhundert jüngere Kunst der pergamenischen Ara sich mit allen Stileigentümlichkeiten des Hegesias decke; aber eine Eigenschaft ist es, die zunächst zu einem direkten Vergleich geradezu herausfordert. Es ist das Streben, behufs größeren Glanzes der Rede von der gewöhnlichen Wortstellung so viel wie möglich abzuweichen oder, wie Cicero (or. 230) sagt, den Rhythmus zu zerknicken und zu zerhacken. Um dies an einem Beispiele klar zu machen, hat Dionysios von Halikarnass (de comb. verb. p. 58 Schaefer) einen Satz des Herodot in den Stil des Hegesias übertragen, der

sich allerdings nicht streng wörtlich, aber dem Charakter nach, immerhin noch ziemlich abgeschwächt im Deutschen etwa so wiedergeben ließe. Herodot sagt: „Kroisos war von Geschlecht ein Lyder, Sohn des Alyattes, Herrscher der Völker diesseits des Halys, welcher von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurchfließt und gegen Norden in den sogenannten Pontus Euxinus mündet.“ Hegesias dagegen würde sagen: „Des Alyattes Sohn war Kroisos, ein Lyder von Geschlecht, der diesseits des Halys wohnenden Völker Herrscher, welcher fließend von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurch mündet gen Norden in den Euxeinos zubenannten Pontos.“ Die natürliche Einfachheit ist hier durch die Umstellung der Worte vollständig verschwunden, der rhythmische Fluß unterbrochen und durch Gegensätze gehemmt und die Einheit der Perioden in Teile zerschnitten. Es würde zu weit führen, hier noch im einzelnen nachzuweisen, wie schon die pergamenische Kunst in attalischer Zeit sich hinsichtlich des Rhythmus der Gestalten in gleicher Richtung bewegt, wie sehr sie bereits bestrebt ist, durch Kontraste zu wirken. Noch größer aber ist gewiß die innere Verwandtschaft mit den Reliefs der Gigantomachie. Auch bei diesen vermißten wir in vielen und gerade hervorragenden Figuren die natürliche Einfachheit, auch hier war der Rhythmus oft unterbrochen, die ursprüngliche Bewegung gewissermaßen umgekehrt, in der Zeusgruppe z. B. die ganze Handlung statt rhythmisch zusammengezogen, fast möchte man sagen: auseinandergesprengt, das Gegenteil einer numerosa comprehensio, quam perverse fugiens Hegesias ... nach Cicero (or. 226). Die Gewandung aber, welcher bei der Darstellung heftiger Bewegungen sonst eine vermittelnde, mäßigende und harmonisierende Rolle zufällt, dient hier nicht selten noch zur Verstärkung der Gegensätze, die in ihr nachklingen und weiter wirken.

Wenn demnach die sprachliche Rhythmik des Hegesias in der Plastik der pergamenischen Kunst wiederkehrt, so kann sie nicht eine persönliche Eigenschaft jenes Rhetors sein, sondern sie muß ihre Wurzeln in zeitlichen oder örtlichen Verhältnissen haben, welche ihre Wirkungen auf den verschiedensten Gebieten geltend machten. Auf eine solche weist Cicero (or. 24) hin, wenn er sagt, daß die Art der Beredsamkeit eines Redners immer unter dem Einflusse der Urteilsfähigkeit seiner Hörer stehe. Das wenig gebildete und feinfühlige Karien, Phrygien und Mysien habe eine seinen Ohren angemessene fette und feiste (in Südbayern würde man sagen: geschmalzte) Redeweise angenommen (opimum quoddam et tamquam adipatae dictionis genus), welche nicht einmal bei dem benachbarten Rhodos Billigung gefunden habe, von den Athenern aber gänzlich abgewiesen worden sei. Vergegenwärtigen wir uns jetzt den Gesamtcharakter attischer Kunst, gedenken wir auch, wovon später ausführlich zu handeln, des Hauptwerkes der rhodischen Kunst, des Laokoon, so erleiden in dieser Gegenüberstellung die Worte Ciceros eine überraschende Anwendung auf die Skulpturen der Ara. Das Volle und Breite der Gestalten, das Fleischige der Muskulatur, die gerade in der Tiefe der Ausarbeitung hervortretende Massenhaftigkeit der Gewandung rufen in unserer Einbildung den Eindruck stofflicher Fülle hervor, der auf das Auge in derselben Weise wirken muß, wie jene asianische Redeweise auf das Ohr.

Indessen wird sich die besondere Vortragsweise durch die Rücksicht auf einen bestimmten Volksgeschmack allein nicht erklären lassen: es müssen

noch andere in der Kunst selbst liegende Ursachen mitwirken, und auch hier vermag uns die Geschichte der Rhetorik wieder bestimmte Fingerzeige zu geben, für deren ausführlichere Begründung auf die Schrift von Blaß: „Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus" verwiesen werden mag. Den Hauptunterschied der älteren, d. h. der attischen und der asiatischen Beredsamkeit setzt Dionys von Halikarnaß in die verschiedene Art der Ausbildung der Redner. Er stellt der alten und philosophischen Rhetorik die andere als eine solche gegenüber, die weder an der Philosophie noch an irgend einer liberalen Bildung Anteil habe. Unter Philosophie ist aber hier die wissenschaftlich theoretische Durchbildung verstanden, die dem Attiker unerläßlich war, im Gegensatz zu einer Ausübung der Redekunst, welche ohne allgemeine Bildung und ohne Methode und System nur für das praktische Bedürfnis des Marktes arbeitete. Auch diese bedurfte einer Schulung, aber nur einer rein praktischen durch Deklamationen, Redeübungen über fingierte Rechtsfälle und Beratschlagungen, welche wirklichen Prozessen nachgebildet waren, bei denen aber schließlich Formeln, Schemata, Gemeinplätze das Besondere des Inhalts überwuchern mußten. Indem man auf Ausdruck und äußere Anordnung mehr Wert legte, als auf die den eigentlichen Kern der Rede bildenden Beweisgründe (sententiae im Gegensatz der verba: Cicero de opt. gen. or. 4), gelangte man zu einer bombastischen, verkünstelten und überladenen Darstellung. So fehlt auch der jüngeren pergamenischen Kunst die wissenschaftliche Durchbildung, die von dem inneren Kern der Sache aus das Ganze und in Unterordnung unter dieses Ganze das Einzelne gestaltet. Dagegen arbeitet sie mit der gesamten Erbschaft, dem Wortschatze und der vollständigen Phraseologie der früheren Zeit in verschwenderischer Weise (vitiosa abundantia: Cic. a. a. O. 8). Sie hat die Formeln, die Schemata schon fertig und entwickelt dieselben weniger aus den Gegenständen, als daß sie dieselben auf die Gegenstände überträgt; sie opfert eher dem Schema den Gedanken, als dem Gedanken das Schema. Darunter aber leidet eine andere Eigenschaft: die fein abwägende Sorgfalt in der Wahl dessen, was immer im besonderen Falle, in der besonderen Lage das Passende, das Angemessene ist (τὸ πρέπον, decor, decorum). Die Schwierigkeit liegt namentlich in der Einhaltung bestimmter Grenzen (quatenus), indem nämlich die Überschreitung derselben mehr Anstoß erregt, als ein zu enges Innehalten (magis offendit nimium quam parum: Cic. or. 70—73). Daß Zeus, daß Athene in der gewählten Stellung und Haltung kämpfen können, wird niemand leugnen; aber ebensowenig läßt sich behaupten, daß die gewählte Art die dem Wesen und der geistigen Hoheit der beiden Gottheiten am meisten entsprechende sei. Wenn man ferner schon dem Apollo von Belvedere, freilich mit Unrecht, den Vorwurf eines zu theatralischen Einherschreitens hat machen wollen, mit welchem Ausdrucke sollen wir dann das Auftreten des Gottes in der Gigantomachie bezeichnen, dessen Gespreiztheit bei einer Ergänzung der jetzt fehlenden Teile uns eher in verstärktem, als gemildertem Grade entgegentreten würde? Oder sollen wir den Künstler durch die Annahme rechtfertigen, daß er nur eine glänzende Erscheinung des Gottes inmitten der Kämpfenden darzustellen beabsichtigt habe, nicht aber eine persönliche, tatsächliche Beteiligung an dem Kampfe selbst? Daß Artemis ihren Fuß auf einen nackten toten Körper, eine andere Göttin so-

gar auf das Gesicht ihres Gegners setzt, würde die frühere Kunst schwerlich gewagt haben. Auch Kleinigkeiten dürfen hier erwähnt werden: daß ein schwergerüsteter Gigant einen leichten Wurfspieß mit der Schlinge (amentum) schwingt, macht in einer Gigantomachie einen etwas kleinlichen Eindruck. So überwiegt denn hier in der Kunst wie in der Beredsamkeit die „deklamatorische" Rhetorik, bei welcher der Gegenstand wenigstens nicht ausschließlich Selbstzweck der Darstellung ist, sondern auch stark als Mittel benutzt wird, um beim Beschauer gewisse künstlerische Stimmungen und Erregungen hervorzurufen.

Was hier über das Verhältnis der Rhetorik zur bildenden Kunst gesagt ist, kann seine letzte Bestätigung allerdings erst auf dem Gebiete des geistigen Ausdrucks finden, wie er sich nur in den Köpfen auszusprechen vermag, welche in den bisherigen Erörterungen absichtlich noch keine Berücksichtigung gefunden haben. Freilich ist hier das Urteil erschwert durch den mangelhaften Zustand des Monumentes, welches gerade nach dieser Seite die bedauerlichsten Lücken aufweist. Um mit den Göttinnen zu beginnen, so fehlen uns die Köpfe der Hera, Athene, der Aphrodite und Demeter, also gerade derjenigen, die von der Kunst am schärfsten durchgebildet waren und uns daher in ihren Formen am geläufigsten sind. Wohl besitzen wir, mehr oder weniger erhalten, die der Artemis, der Hekate, der Topfwerferin, der Reiterin, Köpfe von breiten, kräftigen Formen, die an formalem Wert hinter den Körpern nicht zurückstehen. Aber finden wir in ihnen irgend einen charakteristischen Ausdruck, der uns einen Schluß auf das geistige Wesen dieser Göttinnen gestattete? Selbst den Kopf der Artemis, für welchen es den Künstlern an mustergültigen Vorbildern nicht fehlen konnte, würden wir vom Körper getrennt schwerlich wiedererkennen. Noch schlimmer ist es mit den Köpfen der männlichen Gottheiten bestellt, von denen keiner der namhafteren, wenigstens keiner in genügender Durchbildung erhalten ist. Zwar glaubte man anfangs in einem der vorzüglichsten Köpfe des ganzen Werkes (C) [B 23] den des Poseidon zu besitzen; doch ergab sich später, daß er zu dem Körper eines Giganten gehörte, und man hat nicht unterlassen, diesen Irrtum der Archäologie als eine Warnung vorzuhalten, als eine Mahnung zur Vorsicht und zur Selbsterkenntnis der engen Grenzen ihres Wissens. Es ließe sich hier zunächst zur Entschuldigung anführen, daß gerade beim Poseidon am meisten unter allen Göttern der Ausdruck elementarer Naturkraft berechtigt gewesen wäre; aber man kann sogar den der Archäologie gemachten Vorwurf geradezu herumdrehen und die Frage so stellen, ob nicht vielmehr den Künstler ein Tadel dafür treffe, einen Giganten in so veredelten Formen dargestellt zu haben, daß hier überhaupt eine Verwechselung möglich wurde. Es gilt hier dasselbe, was früher über die Körperbildung des Giganten bemerkt wurde, nämlich, daß die Künstler in ihr eine spezielle Charakteristik teils gar nicht, teils nur in geringem Umfange erstrebten. Orion ist ein schöner, jugendlicher Krieger; der vor ihm gestürzte schlangenfüßige Gigant hat den Kopf eines würdigen bärtigen Mannes. Der Gegner der Fackelträgerin hat spitze Ohren und kurze Hörner, ohne daß diese tierischen Zutaten auf den Ausdruck des Gesichtes irgend einen wesentlichen Einfluß ausübten. Etwas mehr Wildheit zeigt sich an dem spitzohrigen bärtigen Gegner des Zeus, doch auch hier

nur in dem Maße, daß wir mehr an einen Kentauren, als an einen Giganten gemahnt werden. Bei dem stiernackigen Giganten ist allerdings der Ausdruck des Tierischen bis zur Brutalität gesteigert. Aber bei keinem ist das innere Wesen der wilden Erdensöhne in den Formen des Gesichtes so scharf zum Ausdruck gelangt, wie an dem Kopfe des Giganten der attalischen Gruppen.

Kaum anders verhält es sich mit dem durch den besonderen Moment der Handlung bedingten psychologischen Ausdruck. Bei dem sogenannten Poseidon, bei dem vor der Artemis gestürzten Giganten geht derselbe über einen gewissen Ernst nicht hinaus, der aber die besondere Situation nicht weiter charakterisiert. Man wird nun allerdings auf den Gegner der Athene und in Verbindung mit ihm auf die Ge, die Mutter der Giganten, als auf Belege für den Ausdruck des höchsten Pathos hinweisen. In der Tat ist hier der physiognomische Ausdruck des Schmerzes in einer Weise betont, welche über das sonst in dem ganzen Monumente innegehaltene Maß weit hinausgeht und fast wie eine Ausnahme erscheint. Und dennoch wirkt dieser Schmerz nicht tief ergreifend. Dem aufmerksamen Beobachter wird nicht entgehen, daß die formalen Mittel, deren sich der Künstler bedient, insbesondere das starke Hinauf- und Zusammenziehen der Stirnhaut, in beiden Köpfen so ziemlich die gleichen sind, nur daß diese Formen in dem jugendlichen Kopfe des Giganten weit mehr im einzelnen durchgearbeitet erscheinen, als in dem breiten matronalen Frauengesicht. Vorbilder konnten hier dem Künstler die Köpfe der Meerdämonen bieten, an denen der diesen Wesen anhaftende Charakter tiefer Melancholie und Sehnsucht durch ein nahe verwandtes Formensystem Ausdruck erhielt Dort aber beschränkt es sich nicht auf einzelne Teile, sondern durchdringt den gesamten Organismus und bildet ihn, man darf wohl sagen, bis auf die Basis aller Formen, bis auf das Knochengerüst um, so daß erst in solchem Zusammenhange manche über die Wirklichkeit hinausgehende Bildung ihre innere Rechtfertigung erhält. Dagegen ist der Kopf des Giganten (an der Ge fehlt leider die ganze untere Gesichtshälfte) in seiner Grundanlage ein den Ansprüchen an normale Schönheit entsprechender Jünglingskopf, und er bleibt das auch in seiner unteren Hälfte. Entweder hätte nun die scharfe Durcharbeitung der oberen Hälfte wesentlich gemildert oder es hätte ihr entsprechend die untere schärfer in Mitleidenschaft gezogen werden müssen. So wie er jetzt erscheint, leidet der Kopf an einem inneren Widerspruche. Der schmerzhafte Ausdruck wirkt nicht wie aus dem Inneren kommend sympathisch, sondern als etwas von außen Hinzugebrachtes, um wieder auf unseren Vergleich mit der Redekunst zurückzukommen, nicht als ein individuelles, sondern als ein stark rhetorisches Pathos.

Nicht auf gleicher Linie mit diesem Kopfe steht der eines andern, zu Füßen seines geflügelten und gehörnten Genossen gestürzten Giganten (A) [B 22]. Er ist nicht etwa schärfer als Gigant charakterisiert als andere; auch das geistige Pathos ist nicht tiefer oder lebendiger; denn er liegt im letzten Todeskampfe. Aber gerade darin hat der Künstler eine besondere Meisterschaft entwickelt, freilich wieder in einer bestimmt begrenzten Art der Auffassung. Es ist nicht mehr der Schmerz der Seele, das geistige Ringen mit dem Tode. Die Züge des Gesichts sind nicht verzerrt, aber stark verzogen durch die physische Wirkung des Sterbens, durch die mit

diesem Augenblick eintretende Desorganisation des Organischen. Selbst bis in das Haar scheint sich der Ausdruck des Erstarrens fortzupflanzen. Es ist dies vielleicht die höchste Leistung an der ganzen Ara, aber auch in ihrer hohen Vortrefflichkeit noch charakteristisch für das Ganze, für das, was wir im Gegensatze zu Idealismus, Realismus, Naturalismus als materialistisch bezeichnet haben. Im Augenblicke, wo das Leben schwindet, bleibt die Wirkung des Stofflichen. Es ist das vollendete Bild des physischen Vorganges, nicht aber des Scheidens von Seele und Leib.

Ist es Zufall, daß wir außer diesem Kopfe schon früher der Hand eines Toten mit besonderer Anerkennung gedenken mußten, daß also gerade die Darstellung des Todes es ist, die uns in diesen Skulpturen außergewöhnlich fesselt? Es scheint vielmehr, daß darin die beste Bestätigung für unsere bisherigen Beobachtungen liegt. Wenn zur Bezeichnung des besonderen Stils dieser Bildwerke die obengenannten uns geläufigen drei Kategorien sich nicht als passend oder ausreichend erweisen, so hatte das seinen tieferen Grund darin, daß wenigstens in der griechischen Kunst diese Gattungsbegriffe sich nicht loslösen lassen von einer Auffassung des Darzustellenden nach seinem geistigen Gehalte, daß selbst der Naturalismus noch immer auf einer poetischen, um nicht zu sagen idealen Grundlage erwuchs. Bei den pergamenischen Skulpturen wurden wir überall mehr oder weniger an das Stoffliche erinnert. Dieses tritt nun, wo das Leben wirklich entschwindet, in seine ausschließliche Berechtigung ein und wird dadurch, um es recht paradox auszudrücken, künstlerisch lebendig.

Wenden wir nun den Blick von dem einen Pole künstlerischen Schaffens der entgegengesetzten Seite zu! Während wir bereits betonten, daß von den Künstlern der pergamenischen Reliefs der individuellen geistigen Charakteristik der einzelnen Gestalten ein verhältnismäßig geringer Wert beigelegt wurde, müssen wir jetzt sogar behaupten, daß das geistige Element selbst da, wo es als eigentlicher Träger lebendig bewegter Handlung hätte hervortreten müssen, sich ein entscheidendes Übergewicht über die Darstellung des Körperlichen und Materiellen nicht zu verschaffen vermocht hat. Es fehlt der Handlung das tief ergreifende Pathos, das sich erst aus der inneren Eigenart, dem Ethos der einzelnen Gestalten und den geistigen Motiven ihres Handelns zu entwickeln vermag. Ganz anders faßte die nur um etwa ein Menschenalter vorangehende attalische Kunst verwandte Aufgaben auf. Die allgemeine Idee spricht sich in dem, was wir von den kleinen attalischen Gruppen wissen, deutlich genug aus. Den tatsächlichen Ausgangspunkt bildeten die Kämpfe der Gallier, die in ihrer nordisch barbarischen Wildheit der Schrecken des hellenisierten Kleinasien geworden waren. In ihrer Besiegung gewann die alte Idee neues Leben, daß die Aufgabe des Hellenentums, wie sie zu wiederholten Malen in den Amazonenschlachten, in den Perserkriegen erfüllt ward, noch immer die gleiche sei: der Kampf der Zivilisation gegen das Barbarentum: eine Aufgabe, die in Religion und Sage ihr Vorbild hatte an dem Kampfe der Götter gegen die Giganten, der lichten geistigen gegen die dunkeln Erdenmächte. Hier ist also alles von vornherein einer großen ethisch-historischen Idee untergeordnet, die ihrerseits wieder die ganze künstlerische Auffassung durchdringt. Wie die Amazonen als Frauen, die Perser als Orientalen, so kämpfen die

Gallier als nordische Barbaren, und in jedem einzelnen tritt durch irgend eine Eigenschaft dieser Charakter deutlich und sprechend hervor. Wenn aber auch als Barbaren, so kämpfen sie doch nicht aus Mordlust, sondern für etwas Höheres, für ihre Existenz, ihre Familie, ihre Freiheit. Dadurch erscheinen auch sie erfüllt mit einem ethischen Gehalt und erregen in ihrem Untergange unser Mitgefühl. Mögen sie in leidenschaftlichem Anprall zurückgeworfen werden, mögen sie sich und den Ihrigen freiwillig den Tod geben, mögen sie mit der tödlichen Wunde in der Brust, mit gebrochenem Herzen entsagungsvoll dahinsinken oder in der Blüte der Jugend vom Geschicke ereilt bereits entseelt am Boden liegen: überall empfinden wir einerseits die Bedeutung der historischen Katastrophe, andererseits wird unser menschliches Gefühl, unser Mitempfinden lebhaft in Anspruch genommen. Leider vermögen wir bei den Giganten der attalischen Gruppen solche Abstufungen nicht zu verfolgen, da nur ein einziger, tot dahingestreckt, uns erhalten ist, dessen bereits mehrmals gedacht wurde. Betrachten wir indessen diese Figur noch einmal im ganzen, in ihren Proportionen, ihren Körperformen, im Typus des Kopfes, dem noch im Tode hervortretenden wild trotzigen Charakter, so werden wir zugeben müssen, daß, trotzdem wir es hier nur mit einer verkleinerten Atelierkopie zu tun haben, in denen, wie die Vergleichung mit dem sterbenden Fechter zeigt, die feineren Züge meist ganz verwischt sind, doch keine Gestalt der Ara in der tieferen Charakteristik der ethischen Natur des Gigantentums sich mit ihr zu messen vermag; und wir dürfen nach dieser Probe wohl überzeugt sein, daß das gesamte Thema der Gigantomachie hier an den der religiösen Sage angehörigen Gestalten in demselben ethischen Geiste durchgeführt gewesen sein wird, wie in den historischen Kämpfergruppen der Gallier.

Das Thema des Reliefs an der Ara ist das gleiche, und auch bei der Wahl desselben für eine Opferstätte wird die gleiche Grundidee, der Triumph der göttlichen über die dunkeln Mächte maßgebend gewesen sein. Wir sehen auch deutlich den Sieg der Götter in einer Reihe von Kämpfen vor uns, welche die Künstler mit höchster Lebendigkeit in tatkräftigster Aktion zu schildern bestrebt gewesen sind. Aber mit welchen Mitteln wird gekämpft? Man hat den Giganten Flügel und Schlangenbeine gegeben, auch Hörner, einen Stiernacken, einen Löwenkopf, um sie recht wild und schreckhaft erscheinen zu lassen; auch tragen sie nicht menschliche Kleidung, sondern höchstens Tierfelle mehr an Stelle eines Schildes als eines leichten Mantels, wobei es nur auffallen muß, daß sie vielfach mit kunstgerechten, eine gewisse Zivilisation voraussetzenden Waffen, selbst mit Panzern ausgerüstet sind, dagegen der naturwüchsigeren Kampfmittel wie Baumstämme und Felsblöcke sich in kaum nennenswerter Weise bedienen. Und wodurch werden die Götter ihrer Gegner Herr? Die Flügel der Nike, welche nicht selbst kämpft, kommen hier nicht in Betracht; die des „Windgottes“ (P) [B 20], wenn er richtig benannt ist, sind ein äußerliches Attribut ohne Bedeutung für den Kampf selbst geblieben. Dagegen greifen die gefiederten Diener des Zeus, nicht der Adler, sondern mehrere Adler in den Kampf selbsttätig ein. Für Athene kämpft ihre Schlange, mit der Artemis ihre Hunde, mit der Göttermutter ihre Löwen. Statt die wilden, in ihrem Wesen halb tierischen Mächte mit den Mitteln einer höheren Intelligenz zu bekämpfen, lassen sie einen Teil ihrer Arbeit durch Tiere verrichten. Das

bereichert, vermannigfaltigt die Darstellung, beeinträchtigt aber vielmehr die geistige Bedeutung der Götter, als daß es dieselbe erhöht. Selten tritt uns der Sieg als das Resultat einer höheren geistigen Mächtigkeit entgegen. Selbst Zeus hat allerdings einen seiner gewaltigen Blitze geschleudert, dessen Spitzen tief in den Schenkel eines Giganten und durch das Fleisch desselben hindurchgetrieben sind. Das stellt uns der Künstler mit vollster materialistischer Deutlichkeit vor Augen. Aber gerade darum möchten wir ebenso nüchtern und einzig auf die materielle Verwundung blickend fragen, ob nicht auch eine solche Verwundung noch ein tüchtiger Chirurg zu heilen imstande sein würde, während wir doch erwarten dürften, daß Zeus mit seinem Blitze den Gegner in Grund und Boden nieder- und zerschmettern müßte.

So führt uns die Vergleichung der älteren und der jüngeren pergamenischen Werke wieder zurück zu der Vergleichung der plastischen Kunst mit der Kunst der Rede. Die Beredsamkeit vor Gericht und in der Volksversammlung, so sehr sie sich aller Mittel der Rhetorik bedienen mag, verfolgt doch vor allem den Zweck, bei dem Hörer durch die Macht der Gründe eine bestimmte Überzeugung über Personen und Sachen hervorzurufen. Dem epideiktischen Redner kommt es in erster Linie darauf an, mit allen Mitteln der Rhetorik, mit dem verschiedenartigsten Schmucke der Rede, durch die Darstellung an sich eine glänzende Wirkung hervorzubringen, die eigene Meisterschaft in der Beherrschung aller dieser Mittel in ein glänzendes Licht zu stellen. Wenn nun diese epideiktische Beredsamkeit anfangs nur als eine Vorübung für die praktische betrachtet wurde, so gewann sie doch mit dem Sinken des politischen Lebens immer mehr selbständige Bedeutung, und nicht zufällig sind es gerade die Asianer, bei denen diese deklamatorische Rhetorik vorzugsweise ihre Ausbildung erhielt. Die attalische Kunst erinnert noch an die ältere praktische Beredsamkeit; auch sie will überzeugen, will die Besiegung der Giganten, der Barbaren hinstellen als das Ergebnis sittlicher Faktoren, will mehr Interesse in Anspruch nehmen für den ethisch-poetischen Gehalt, als für das Äußere der Darstellung dieser Kämpfe. Die Kunst unter Eumenes entspricht der asianischen Rhetorik: sie will uns einnehmen für den Glanz der Darstellung, durch eine virtuose Technik, durch kunstreiche Stellungen und Wendungen, durch überraschende Situationen. Und sie erreicht diese Wirkung wenigstens für eine Zeitlang, indem sie uns nicht zur Besinnung kommen läßt über gewisse andere Forderungen der Kunst, welchen sie weniger gerecht zu werden bestrebt ist. Allein es bleibt darum doch wahr, was einmal in einem unbefangenen Gespräche einer der feinsten Kenner griechischer Kunst, C. T. Newton, bei aller Anerkennung der sonstigen in die Augen fallenden Vorzüge dieser Skulpturen äußerte: „sie lassen nichts zu denken übrig", d. h. während der Reiz griechischer Kunstwerke der früheren Zeit besonders darauf beruht, daß sie über das unmittelbar Dargestellte hinaus unsere Phantasie zum Nachdenken anregen, sind in den Skulpturen der Ara die äußeren Vorgänge in breiter Ausführlichkeit nach allen ihren Motiven dargelegt, so daß nichts übrig bleibt, was unser Interesse auch über das Tatsächliche hinaus in wirklich fesselnder Weise in Anspruch zu nehmen imstande wäre. Es ist wie bei einem Spiele, in dem die entscheidenden Karten offen vor unseren Augen ausgebreitet werden: wir werden überrascht, aber die gespannte Erwartung hat ein Ende.

Die letzten vergleichenden Betrachtungen sind wohl geeignet, uns zur Besprechung einer alten Streitfrage überzuleiten, welche durch die pergamenischen Skulpturen zu neuem Leben erweckt worden ist. Conze hat nämlich zwischen dem Gegner der Athene [Abb. 64] und der Gestalt des Laokoon in der berühmten Marmorgruppe des Vatikan eine engere künstlerische Beziehung zu erkennen geglaubt, welche die Frage nahe lege, ob nicht die Komposition der einen dieser Gestalten von der der andern abhängig zu denken sei; und wenn er auch die Möglichkeit einer zufälligen Übereinstimmung nicht völlig ausschließt, so spricht er sich zuletzt doch dahin aus, daß, sofern er nur die Wahl habe, den Giganten als vom Laokoon oder umgekehrt den Laokoon als vom Giganten inspiriert anzusehen, er sich ganz entschieden nur für die Priorität auf seiten des Giganten erklären könne. Hiernach müßte also die vatikanische Gruppe, wenn auch noch nicht notwendig in die Zeit des Titus, doch jedenfalls in eine jüngere Zeit als die der Ara herabgerückt werden. Im Anschluß an Conze hat dann Kekulé in einer besonderen Schrift (Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, 1883) den Nachweis zu führen gesucht, daß die Künstler der Gruppe um das Jahr 100 v. Chr. gelebt. Er stützt sich dabei hauptsächlich auf mehrere Künstlerinschriften, die, fast sämtlich in Italien gefunden, allerdings auf die Verfertiger der Laokoongruppe bestimmt hinzuweisen scheinen. Man hatte dieselben bisher fast allgemein und ohne weiteres Bedenken in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit versetzt, und nur mit großer Anstrengung gelingt es Kekulé, zunächst für die wichtigste derselben eine entfernte Möglichkeit, keineswegs aber die Wahrscheinlichkeit oder gar die Notwendigkeit der von ihm gewünschten früheren Datierung nachzuweisen. Dazu kommt, daß die verschiedenen Inschriften in ihrem paläographischen Charakter keineswegs untereinander übereinstimmen. Und endlich ist das Material des einen Inschriftsteines Marmo bigio, des zweiten Probierstein, des dritten Marmo africano, des vierten Rosso antico, des fünften (nicht italischen Fundortes) gewöhnlicher Kalkstein. Soll wirklich ein griechischer Künstler um das Jahr 100 v. Chr. eine solche Musterkarte von Steinarten als Plinthen oder Basen für seine Statuen verwendet haben? Es handelt sich also offenbar nicht um Originalinschriften, sondern um solche, die man in der Kaiserzeit, sei es unter Originalarbeiten, sei es unter Kopien der rhodischen Künstler setzte, die für die Entstehungszeit des Laokoongruppe natürlich aber nichts beweisen können.

Kehren wir jetzt zum Ausgangspunkte, zu der Vergleichung des Giganten mit dem Laokoon zurück, so tritt uns hier von vornherein das gewichtige Bedenken entgegen, ob denn die ganze Fragestellung überhaupt eine berechtigte ist. Man hat nicht geleugnet, daß schon in älteren Werken, wie im Fries von Phigalia, in der Komposition des Mosaiks der Alexanderschlacht, sich starke Anklänge an das Motiv der Gestalt des Giganten finden. Noch näher liegt es, an eine der reichsten Darstellungen der Gigantomachie, allerdings nur in einem unteritalischen Vasengemälde der Sammlung des Louvre zu erinnern (Mon. grecs publ. par l'association pour l'encouragement des études grecques, 1875, pl. I—II). Nehmen wir aus diesem den Gegner der Athene, ferner den Gegner des Hermes und weiter den einer mit dem Schwerte kämpfenden Göttin, die letzteren beiden von der Gegenseite, so finden wir auf einer und derselben Vase dreimal die

stärksten Anklänge an den Giganten der Ara, so daß sich dessen Gestalt sogar im einzelnen Zug um Zug aus diesen drei Figuren zusammensetzen ließe. Sicherlich hat der Künstler der Ara das einzelne, wenn auch ältere Vasenbild nicht benutzt. Um so mehr lehrt uns dasselbe, daß die Hauptmotive der Gestalt, an welche sich außerdem auf der Ara selbst mehr als einmal entschiedene Anklänge vorfinden, zu den geläufigsten der späteren griechischen Kunst gehören, daß also der Künstler der Ara an dieser Erfindung einen gewiß nur geringen Anteil hatte und daß ebensowenig die Künstler des Laokoon nötig hatten, ihre Hauptmotive gerade von dieser Relieffigur zu entlehnen. Schon hiernach würde die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon vollständig in der Luft schweben, selbst wenn die Übereinstimmung in den beiden Figuren größer wäre, als sie in der Tat ist. Die Verschiedenheiten sind vielmehr weit größer als die Übereinstimmungen. Der Gigant kniet und streckt das linke Bein lang und gerade seitwärts aus; Laokoon sitzt auf dem Altar und sein linkes Bein ist zwar nicht stark, aber doch sichtlich am Knie gebogen. Der Gigant streckt den linken Arm tatlos aus, ziemlich parallel mit der Hüfte und dem linken Schenkel. Laokoon preßt krampfhaft mit seiner Linken die Schlange, während der Ellenbogen etwa so weit nach rückwärts gedrängt wird, wie das Knie nach vorn heraustritt. Infolge davon aber verändert sich die ganze Lage des Oberkörpers, der Brust, der Schultern uud nicht weniger die des Leibes: nicht bloß die Stellung der Wirbelsäule, sondern auch die Drehung aller Teile des Körpers um dieselbe ist an der Gestalt des Giganten durchaus verschieden. Was bleibt also von Übereinstimmung übrig? Eine ganz oberflächliche Ähnlichkeit in der Wendung der Gestalten nach rechts und eine annähernde, aber keineswegs vollständige Übereinstimmung in der Haltung des rechten Armes, also einzelne Teile eines Gesamtmotives, das bereits als Gemeingut der späteren Kunst bezeichnet werden mußte und jedenfalls älter war, als die Ara. Die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon von dem Giganten ist also nur geeignet, die wissenschaftliche Untersuchung zu verwirren, nicht zu fördern, und ist daher absolut zu verwerfen.

Da sie jedoch, und sogar mit großem Nachdruck behauptet worden ist, so läßt sich die weitere Frage nicht umgehen, ob denn von äußerlichen Verschiedenheiten abgesehen etwa eine innere Verwandtschaft in der künstlerischen Behandlung auf ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis hinweise und uns dadurch das Recht gebe, den Laokoon zugunsten des Giganten herabzusetzen.

Vor dreißig Jahren bin ich bei der eingehenden Besprechung des Laokoon in meiner Geschichte der griechischen Künstler von der Ansicht ausgegangen, daß für die Behandlung der Formen schon die besondere Art der technischen Bearbeitung des Marmors mit dem Meißel von wesentlicher Bedeutung sei. Conze (S. 904) hat „es zuerst Künstlern geglaubt, daß die Meißelspuren, in denen (von mir) die ursprüngliche Technik gefunden wird, vom modernen Überarbeiten (im XVI. Jahrhundert) herrühren“, und sieht ein seltsames Zusammentreffen darin, daß hier von einem Archäologen die Spuren der Restauratorenhände für Züge der originalen Künstlermache gehalten wurden, während ein ausgezeichneter Künstler in der letzten Vollendung der pergamenischen Reliefs mit der Raspel entstellende Verletzungen

eines heutigen Reinigers erkennen wollte. Ich habe mir meine Ansicht durch eigene Beobachtung gebildet; aber, wie ich erst vor kurzem ganz zu-



64. Athenagruppe vom großen Altar von Pergamon (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

fällig bemerkte, war mir darin schon längst ein anderer, ein Künstler, vorausgegangen. Raffael Mengs sagt in dem Fragment eines zweiten Antwort-

schreibens an Fabroni (Werke III S. 98): „Unter andern ist auch die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, merkwürdig. Er ist nämlich so, wie ihn der Meißel verlassen hat, besonders auf den fleischigen Teilen, ohne daß man das geringste von einer Feile, Bimstein oder Politur gewahr wird". Ganz sachgemäß bemerkt er dazu, daß eine solche scheinbare Nachlässigkeit, welche nicht eher bei der Kunst statthabe, als bis sie alle Schwierigkeiten überwunden, das Vergnügen der Zuschauer, anstatt zu vermindern, auf eine bewunderungswürdige Art erhöhe. Aber auch aus neuester Zeit vernahm ich, daß wiederum ein Künstler, ein namhafter Bildhauer, der von der Pike, d. h. vom Steinmetzen auf gedient, also gerade im Technischen wohlbewandert ist, sich über die Arbeit am Laokoon im Angesicht des Originals durchaus dieselbe Ansicht gebildet habe, wie ich, ohne von meiner Auffassung irgendwie unterrichtet gewesen zu sein. Daß die pergamenischen Reliefs mit der Raspel fertig gemacht sind, ist durchaus kein Beweis gegen die Richtigkeit derselben, sondern zeigt nur, wie die verschiedenen Schulen auch in diesen Praktiken verschiedene Wege gingen. Fest steht mir noch immer, daß die besondere Art der Meißelbehandlung an mehreren Werken des III. Jahrhunderts sicher nachweisbar ist, und ebenso, daß mir bisher kein zweites Werk bekannt geworden, an welchem eine derartige Bearbeitung so konsequent und nach einem so bestimmten und bewußten Systeme durchgeführt worden wäre, wie am Laokoon. Wir mögen übrigens hier von dieser Frage einmal völlig absehen. Denn selbst wenn die Epidermis durch anderweitiges Putzen oder sonst stark gelitten haben und der Reiz einer unberührten Oberfläche ganz verloren gegangen sein sollte, so ist doch dadurch die Form selbst in ihrem Kern in keinem Falle wesentlich beeinträchtigt worden. Achten wir z. B. auf die Gewandung, so ist das Stück auf der linken Schulter des älteren Sohnes nicht nur in der Anlage, in den einzelnen Falten und Brüchen scharf und bestimmt durchgebildet, sondern die Künstler haben es auch verstanden, es gegenüber dem Mantel, auf dem der Vater sitzt, in feiner Weise zu charakterisieren und man darf wohl sagen, mit Rücksicht auf die Gestalt, der es angehört, bestimmt zu individualisieren. Nichts hier von Überwiegen des Stofflichen, von Hervortreten technischer Bravour, von glatter, äußerlicher Abrundung!

Ferner die Schlangen: Conze (S. 93) nennt sie freilich „elend wurstartig", sie erscheinen ihm „nur wie ein mit Hede gestopfter Ledersack, der am Modell einmal gut genug sein mag", und er stellt ihnen gegenüber „die Schlange der Athene, wie sie um Arm und Bein des Giganten sich schnürt, ganz Muskel im Marmor". Ganz Muskel? Mein Auge fällt vielmehr zuerst auf den nüchternen, mechanisch abgezirkelten Schuppenpanzer, der mehr einen rundlichen und weichlichen als muskelkräftigen Körper einhüllt. Am Laokoon sind die Schlangen schlanker und schmächtiger und gerade das Gegenteil eines rundlichen ausgestopften Ledersackes: fast überall tritt der Verlauf des Rückgrats sichtbar hervor, und dadurch sind wir in den Stand gesetzt, die schmiegsamen Wendungen und Drehungen, die in der Drehung oder Zusammenziehung wechselnden und mannigfach verschobenen Flächen am Körper deutlich zu verfolgen, und gewinnen den Eindruck energischer, zusammenschnürender Tätigkeit.

Die Betrachtung der Formen an sich läßt sich gerade beim Laokoon nicht wohl trennen von ihrer Bedeutung für den Zusammenhang des Ganzen.

Über dieses Ganze sind aber in neuester Zeit Ansichten und Urteile ausgesprochen worden, die sich zu den bisherigen Anschauungen in den grellsten Widerspruch setzen, so daß eine Vermittelung kaum noch möglich erscheint. „Die Laokoongruppe hat etwas Gemachtes, oder, wie man im Kunstjargon zu sagen pflegt, Gequältes, im Vergleiche zu dem freien Wurfe jenes schlangenumwundenen Giganten, sowohl im ganzen der Anordnung, als auch in der mit Einzelheiten überfüllten Detailarbeit.“ Wer in den Skulpturen des Parthenon die einzige Norm der Beurteilung erkennt, der mag ein Recht haben, von einer mit Einzelheiten überfüllten Detailarbeit zu reden. Aber hat denn ein Werk wie der Laokoon nicht auch das Recht, aus seiner Zeit und aus den Bedingungen heraus, unter denen es erstanden ist, beurteilt zu werden? Und soll der geistige Gehalt gar nicht in Betracht kommen, wo es sich um die Würdigung der Form handelt? Der Laokoon ist unter allen Werken der antiken Kunst wohl dasjenige, welches am meisten mit Detail ausgestattet ist. Aber gibt es hinwiederum ein zweites, in welchem dramatisches Pathos in höchster Erregung so wie an ihm zur Anschauung gebracht werden sollte? Und ist denn das Detail für sich Zweck, etwa wie an der mit Einzelheiten überfüllten Detailarbeit pergamenischen Schuhwerkes oder pergamenischer Schlangenleiber? Man betrachte nur die Körper der Söhne; an ihnen kann von Überfüllung nicht entfernt die Rede sein; hier wurde durch die geistige Abstufung innerhalb der Komposition ein Eingehen auf das einzelnste nicht erfordert, ja es würde störend gewirkt haben, und deshalb wurde es von den Künstlern vermieden. Nur an dem Vater tritt es hervor; aber hier, und das wird uns gerade durch die Vergleichung mit den Söhnen nahe gelegt, verlangt das innerlichste geistige Pathos in Verbindung mit der ganzen Situation die höchste körperliche, fast krampfhafte Erregung. Allerdings wollten die Künstler zugleich zeigen, was sie wußten und was sie konnten; und bei streng historischer Würdigung dürfte ihnen aus diesem Bestreben gegenüber der zurückhaltenden Mäßigung älterer Meister vielleicht ein Vorwurf gemacht werden. Doch muß zugleich anerkannt werden, daß sie sich trotzdem von einem bloß äußerlichen Prunken ferngehalten haben, und daß ihr anatomisches Verständnis sich keineswegs auf eine oberflächliche Kenntnis von Einzelheiten beschränkt: vielmehr hat man stets und mit Recht bewundert, wie alle Formen sich einem einzigen Grundmotive unterordnen, wie unter dem Eindrucke des Schlangenbisses der Körper seitwärts auszuweichen strebt, und sich dadurch der ganze auf dem Knochengerüst beruhende Aufbau des Körpers verschiebt; wie aber auch die innerlich bewegenden Kräfte durchaus unter dem Eindrucke des Bisses arbeiten, und wie diese ganze physische Arbeit sich zur höchsten Spannung, wie in einer Spitze zu einem tiefen Seufzer sammelt, der, mag man ihn durch noch so feine Theorien als eine Wirkung rein körperlichen Schmerzes hinzustellen sich bemühen, doch zugleich der Ausdruck eines tief innerlichen geistigen Leidens ist. Mögen immerhin die Formen des Kopfes, für sich betrachtet, bis in das Haar hinein zerrissen erscheinen und einen fast verwirrenden Eindruck machen, in Verbindung mit dem Ganzen sind sie nicht nur verständlich, sondern die Gruppe erhält erst durch den Kopf ihren harmonischen Abschluß und erhebt sich zur Höhe eines auf tief ethischer Grundlage erwachsenen geistigen Pathos. Gerade hier erkennen wir die Bedeu-

tung der schöpferischen Idee, die beim Laokoon wohl der Durchbildung durch allseitigste Überlegung, durch den Aufwand alles künstlerischen Wissens bedurfte, aber an sich nichts „Gemachtes" duldete, wenn sie auch beim Beschauer ein nicht bloß auf das Äußerliche gerichtetes, sondern ein ernstes geistiges Entgegenkommen voraussetzt. Wenn nun ein ernster Forscher sich so weit fortreißen läßt, dem Laokoon den Vorwurf des „Gequälten" zu machen, so habe ich dafür nur einen psychologischen Erklärungsgrund. Ich selbst konnte an mir mehr als einmal die Beobachtung machen, daß es mir nach mehrtägiger Betrachtung der pergamenischen Skulpturen nicht möglich war, sofort die richtige Stimmung zu einer unbefangenen Würdigung der olympischen Giebelgruppen zu finden: der Übergang verlangte eine entschiedene Pause. In noch viel höherem Grade muß der jahrelange tägliche Umgang mit der überwältigenden Masse der pergamenischen Skulpturen mit einer gewissen Notwendigkeit das Auge gegen anders geartete Eindrücke abstumpfen und unempfänglich machen. Liegt doch umgekehrt im Augenblicke die Gefahr nahe, daß, nachdem wir uns soeben den inneren Wert des Laokoon zu vergegenwärtigen bestrebt waren, der „freie Wurf" des schlangenumwundenen Giganten sich einer verhältnismäßig zu wenig günstigen Beurteilung zu erfreuen haben wird. Es mag hier nur kurz an das erinnert werden, was schon früher über den etwas zu vollen Formenvortrag, über den Gesichtsausdruck, über das allgemeine Motiv der Stellung bemerkt worden ist. Wichtiger ist ein anderer Punkt, welcher den Gegensatz zum Laokoon in das hellste Licht setzt. Streifen wir einmal die Schlange von dem Giganten völlig ab, so kann die ganze Gestalt in ihrer Verbindung mit Athene so, wie sie ist, bestehen bleiben. Denn daß sie durch die Schlange erst auf den Boden niedergezwungen worden wäre, ist nirgends angedeutet: vielmehr konnte der rechte Schenkel von der Schlange so, wie es geschehen, erst umwunden werden, wenn das Knie bereits ziemlich gebogen war. Der linke Schenkel und der rechte Arm sind völlig frei von den Umwindungen der Schlange und auch am linken Arme ist wenigstens der untere Teil vom Ellenbogen an von ihnen unbehelligt. Daß die Schlange den Giganten gerade in die Brust beißt, ist rein zufällig und bleibt ohne besondere Wirkung. Hier ist allerdings nichts Gequältes, aber auch nichts Quälendes, was unser Mitgefühl ernster und dauernder in Anspruch zu nehmen geeignet wäre. Und von dem „freien Wurfe" bleibt schließlich nichts übrig, als (um nun auch einmal im Kunstjargon zu reden) die „schöne Pose".

Noch ein kleiner, aber nicht unwichtiger Punkt muß hier kurz berührt werden. In der Marmorplastik der griechischen Kunst bis tief hinein in die Zeit der Diadochen werden wir nie ein Auge finden, dessen Augapfel eine der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigte. Immer ist derselbe mindestens etwas abgeplattet, um durch die der Pupille entsprechende Fläche dem Blicke eine bestimmte Richtung zu geben, oder er ist überhaupt in seinen Formen vollständig umgebildet, also eigentlich unnatürlich, um in Verbindung mit den Augenlidern und der übrigen Umgebung einen bestimmten geistigen Ausdruck zu erzielen, wie er in der Wirklichkeit nur durch die Verbindung von Form, Farbe und Lichtglanz erzeugt wird. Das Auge des Laokoon folgt noch vollständig diesen Prinzipien der früheren griechischen Kunst. An dem Gegner der Athene, wie am Kopfe der Ge tritt der Aug-

apfel stark gerundet hervor: wir befinden uns nicht nur auf dem Wege zu der späteren römischen Auffassung, sondern wir haben hier schon das volle Vorbild für dieselbe. Es herrscht im Blicke noch materielles Leben, das sich sogar zu einem äußeren Pathos zu steigern vermag; aber es fehlt das innere, geistige, das Seelenleben, und so liegt in dieser äußerlich so wenig belangreichen Einzelheit eine der tiefsten Ursachen dafür, daß trotz der äußeren Erregtheit der Darstellung, trotz der Erregung, die dadurch im Beschauer hervorgerufen wird, doch unser Empfinden durch diese Skulpturen so wenig berührt wird. Der in Auflösung begriffene Kopf eines Sterbenden und eine tote Hand fesseln uns nach dieser Seite mehr, als der Gegner der Athene und seine Mutter Ge.

Doch — fast hätte ich übersehen, daß man in neuester Zeit den Kopf des Laokoon weniger mit dem des Gegners der Athene, als mit dem des früher für Poseidon gehaltenen Giganten in die nächste Beziehung hat setzen wollen. Nach Kekulé (S. 45) soll dieser „geradezu als für seine (des Laokoon) Erfindung maßgebend, als sein Vorbild auf einer früheren Stufe sich betrachten" lassen; und er sucht dieses Verhältnis durch Nebeneinanderstellung der Abbildungen in Lichtdruck zu veranschaulichen, von denen die des Laokoon insofern ganz verunglückt ist, als sie die scharfen und energischen Formen des Originals in hohem Grade verflacht und verweichlicht. Nur mit Bedauern, ich gestehe es, sehe ich mich zu einer Kritik dieser Annahme genötigt. Gern würde ich der Anschauung Kekulés, daß dieser Gigantenkopf in der Vereinzelung von einer königlichen Ruhe, von einer Großheit und Sanftheit im Schmerz erscheine, die man zu betrachten nicht müde werde (S. 44), nicht widersprechen, wenn auch die früher bereits aufgeworfene Frage, ob denn solche Eigenschaften gerade für einen Giganten charakteristisch seien, gewiß ihre Berechtigung hat. Ich würde mich sehr wohl bei der Beschränkung: „in seiner Vereinzelung" beruhigen und ohne Rückhalt an seiner Schönheit erfreuen können. Aber warum ihn aus dieser Vereinzelung loslösen und gerade mit dem Kopfe des Laokoon vergleichen? Allerdings ist an diesem „Stirne und Wange durchfurchter, der Mund gewaltsamer, (wenn auch nicht) bis zur Unschönheit geöffnet, alle Mienen schmerzlicher verzogen; die Ausdrucksmittel, welche im Gigantenkopf nur die Oberfläche verändern, greifen beim Laokoon die Grundformen des Kopfes selbst an". Ist aber dadurch erwiesen, „daß die Kunst, wie sie am Laokoon sich offenbart, diejenige, welche den Gigantenkopf geschaffen, zur Voraussetzung hat und deren Fortbildung ist?" Für die Zwecke des Studiums mag auch der Kopf des Laokoon einmal „in der Vereinzelung" betrachtet werden, wie es von mir früher (in der Gesch. d. gr. Künstler I S. 487) geschehen ist. Für die schließliche Wertschätzung jedoch wird immer der Zusammenhang des Ganzen maßgebend sein müssen, und hier, in der Verbindung des Kopfes mit der Gruppe, treten alle Einzelheiten in ein verändertes Licht: sie vereinigen sich zu einem höchsten pathetischen Ausdrucke und wirken um so gewaltiger, je mehr die Künstler, unabhängig von den Zufälligkeiten der Wirklichkeit, frei und rein aus geistiger Anschauung, aus der Idee schufen. Hier ist nochmals und nachdrücklichst hinzuweisen auf die Bemerkungen über die Bildung oder richtiger Umbildung des Auges und seiner Umgebung zum Zwecke geistigen Ausdruckes, und zwar im direkten Hinblick auf die entsprechenden Formen

des Gigantenkopfes. In diesem hat der Augapfel etwa die naturgemäße Rundung und dem entsprechend ist er auch von den Lidern gleichmäßig umrändert. Die Brauen sind sogar plastisch angegeben und in der Stirn und ihren Falten ist der Nachdruck auf eine treue Wiedergabe des Charakters der Haut gelegt. Überhaupt ist in allen Formen bis in das Haar hinein eine naturalistische Tendenz unverkennbar, und nirgends macht sich die Absicht geltend, dem, was hinter der Oberfläche, der äußeren Erscheinung liegt, ein Übergewicht über diese selbst einzuräumen und ihren Eindruck durch eine außergewöhnliche innere Erregung zu trüben. Nun lehrt uns allerdings die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, daß sie von dem Charakter geistiger Ruhe und Erhabenheit aus, welche der Kunst in der Zeit des Phidias eigen war, immer weiter zu einer Steigerung der seelischen Stimmungen und Affekte fortschreitet, um zuletzt und zwar gerade im Laokoon, zur Darstellung des gewaltigsten körperlichen und seelischen Affektes zu gelangen, einem Höhepunkte, welcher ohne Selbstvernichtung der Kunst nicht überschritten werden konnte und also notwendig wieder zu einem Nachlassen der auf das höchste angespannten Kräfte führen mußte. Mit dieser Entwickelung des geistigen Gehaltes bewegt sich aber die Ausbildung der Form als Trägerin des Ausdruckes in durchaus paralleler Richtung. Von den idealen Formen, die nichts Zufälliges dulden, sondern nur dem Ausdrucke der Idee, des Dauernden und Bleibenden dienen wollen, schreitet man sofort zur Darstellung des Charakteristischen, Realistischen, zu Formen, die immer noch als Ausdruck geistigen Wesens, wenn auch mehr als das Resultat geistiger Arbeit, denn als angeborenen geistigen Seins erscheinen. Aber auch bei der Steigerung der durch besondere Umstände hervorgerufenen Affekte bleibt das tiefere Wesen dieser Affekte noch immer das eigentlich Bestimmende für den Charakter der Form. Erst noch später gelangt man zu einer mehr naturalistischen oder materialistischen Auffassung der äußeren Erscheinung, wie sie unter den vielfach wechselnden und nicht selten zufälligen Wirkungen der Wirklichkeit sich gestaltet hat. Bei der historischen Betrachtung eines Kunstwerkes aber dürfen wir unser Urteil nicht durch den Hinblick auf die eine, sondern auf diese beiden sich gegenseitig bedingenden Strömungen bestimmen lassen. Prüfen wir jetzt die beiden Köpfe unter diesem doppelten Gesichtspunkte, so leuchtet ein, daß die gewaltige Steigerung des Affektes im Laokoon nicht erwachsen sein kann auf der Grundlage und als eine Weiterführung der naturalistischen Tendenzen des Giganten, sondern daß die „Sanftheit im Schmerz", ja man möchte sagen, die fast sentimentale Stimmung dieses letzteren ebenso ein Herabsteigen von der Höhe gewaltigen geistigen Schaffens bezeichnet, wie wir in dem Ausdrucke des Gegners der Athene gegenüber dem tiefen Leiden des Laokoon nur eine Veräußerlichung des Schmerzes zu erkennen vermochten.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, daß in demselben Augenblicke, in dem das Streben hervortrat, den Laokoon auf Kosten der pergamenischen Reliefs herabzusetzen, sich eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit für die Annahme ergeben hat, daß die Künstler des farnesischen Stieres an der Ara selbst mitgearbeitet haben. Man war bisher gewohnt, Laokoon und Stier, sozusagen, in einem Atem zu nennen und auf die enge Ver-

wandtschaft zwischen den beiden Gruppen hinzuweisen, die ja in mehr als einer Beziehung unter allen Werken des Altertums ihresgleichen nicht haben. Und so werden die schönen Erörterungen Welckers (Alt. Denkm. I S. 361), welche dieses Verhältnis beleuchten, gewiß auch in der Folge ihren Wert behaupten. Durch das Eintreten der Ara als eines dritten Objektes der Vergleichung aber sehen wir uns genötigt, innerhalb dieser Gemeinsamkeit wieder die Verschiedenheiten aufzusuchen und zu betonen, um an ihnen nochmals gewissermaßen die Gegenprobe für das Verhältnis des Laokoon [Abb. 68] zur Ara zu machen. Auf eine Analyse der Stiergruppe im einzelnen muß freilich hier verzichtet werden, da sie wegen der vielfachen Restaurationen nur angesichts des Originals unternommen werden könnte.

Eine erste Verschiedenheit tritt uns schon in der allgemeinsten Anlage, im Grundgedanken der künstlerischen Komposition entgegen. Man hat wiederholt bis in die neueste Zeit betont, daß der Laokoon für die Aufstellung in einer Nische oder für die Anlehnung an einen abgeschlossenen Hintergrund komponiert sei. Das Gleiche war der Fall bei allen Giebelgruppen und hat hier zur Entfaltung von Schönheiten mannigfaltiger und ganz besonderer Art geführt. Ob die Künstler des Laokoon von vornherein durch ähnliche äußere Bedingungen gebunden waren, wissen wir nicht. Aber wenn auch nicht, so war es doch vollkommen in ihre Hand gelegt, die Bedingungen, unter denen ihr Werk in die Erscheinung treten sollte, sich selbst zu setzen; und sie verdienen einen Vorwurf darüber um so weniger, als sich nicht behaupten läßt, daß die Künstler des Stieres für die durchaus verschiedene Auffassung ihrer Aufgabe eine über allen Tadel erhabene Lösung gefunden hätten. Nach Kekulés Meinung (S. 45) ist die Gruppe des Stiers „vielleicht ein überkühner, wilder, phantastischer Aufbau; aber er ist ein Aufbau, von Anfang an architektonisch, plastisch, körperlich gedacht". Architektonisch nun gewiß nicht in dem Sinne, daß die Gruppe in irgend einer Beziehung zu architektonischer Umgebung gedacht wäre. Sie gehört nach Welckers Bemerkung an einen freien offenen Standort und will rings umgangen sein. Hierbei mag sie von verschiedenen Seiten eine Reihe verschiedenartiger Schönheiten entwickeln. Aber „freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet". Wir müssen das Ganze erst aus den Teilen sammeln und zur Einheit in der Idee zusammenfassen. Anders beim Laokoon: hier brauchen wir die Einheit nicht erst zu suchen; sie tritt uns sofort in vollster Geschlossenheit entgegen, Wir verlangen nicht, die Gruppe von rechts oder von links zu betrachten: wir fühlen uns vor ihr wie fest und an die Stelle gebannt.

Dieses Verhältnis der beiden Gruppen aber beschränkt sich keineswegs auf das Formale des Aufbaues, sondern erstreckt sich auch auf den ganzen geistigen Gehalt. Es ist in hohem Grade spannend, wie zwei Jünglinge mit der nur griechischer Gymnastik eigenen Gewandtheit sich der übermächtigen Gewalt eines wütenden Stieres entgegenwerfen und in dem flüchtigen Momente der Ruhe und der Umkehr zwischen Emporbäumen und Vorwärtsstürzen die Schlinge des Taues ihm um die Hörner befestigen, so spannend, daß dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers schon im vollsten Maße in Anspruch genommen und ihm für anderweitige Betrachtungen

kaum Zeit gelassen wird. Es mag sein, daß bei dem ursprünglichen Zustande der Gruppe die Verbindung zwischen den Jünglingen und der Dirke eine engere war als jetzt, so etwa, daß das Seil bereits um den Oberleib der letzteren geschlungen war und Zethos sie bei den Haaren gepackt haben mochte. Immer aber verlangt es schon eine gewisse Überlegung, sich über den äußeren Hergang und den weiteren Verlauf der Handlung klar zu werden, wie nun der Stier in den nächsten Augenblicken die Dirke mit sich über den zackigen Felsgrund fortschleifen wird, und eines noch weiteren Umweges bedarf es, um zu der Erkenntnis zu gelangen, daß hier nicht ein Akt brutaler Roheit, sondern gerechter Strafe für die vorangegangene Peinigung der im Hintergrunde kaum wahrnehmbaren Antiope vollzogen wird, während Knabe und Hund im Vordergrunde sich nicht über die Bedeutung künstlerischen Beiwerkes zu erheben vermögen. So gehen die Künstler aus von äußerlicher Zusammenordnung zu äußerer tatkräftiger Handlung, deren weiteres Verständnis erst der Vermittelung, der Kenntnis des Sagenstoffes bedarf, um den Beschauer zu dem ethisch dramatischen Kern des Ganzen durchdringen zu lassen. — Der Laokoon wirkt entschieden unmittelbarer. Wir fühlen uns getroffen von der Größe des Unglücks, das auf den ersten Blick sich unsern Augen darstellt, auch wenn wir von der Sage und ihrer poetischen Gestaltung noch gar nicht unterrichtet sind. Das, was wir sehen, kann nicht ein bloßes Spiel des Zufalls, nicht eine bloß zufällige Begegnung sein, auch nicht eine menschliche Veranstaltung. Wir ahnen ein tragisches Verhängnis, das nicht etwa bloß äußerlich unsere Neugierde erregt und unsere Aufmerksamkeit fesselt, sondern unser innerstes Mitgefühl tief erregt. Hier erleiden einige Sätze Kekulés (S. 46), wenn auch in anderem Sinne, als sie geschrieben sind, eine treffende Anwendung: „Kein großes Kunstwerk kann für seine volle Wirkung ein Element des Geheimnisvollen und Ahnungsvollen entbehren.“ Denn hier ist eben dieses Geheimnisvolle im Stoffe selbst gegeben. Wenn aber Kekulé hinzufügt, daß für das Verständnis stets ein kleiner neutraler Rest bleibe, den ein Beschauer anders als ein anderer empfinden möge, und daß dieser Rest beim Laokoon für die meisten die Gestalt eines quälenden Zweifels annehme, so drängt sich doch hier die Frage auf, bis zu welchem Grade ein rein subjektives Empfinden berechtigt ist gegenüber dem inneren Gehalte des Kunstwerkes selbst, gegenüber „der höheren Stufe des Daseins, auf welche die Kunst ihre glücklichsten Schöpfungen zu erheben scheint“, oder, sagen wir hier lieber: zu erheben beabsichtigt. Es läßt sich nicht darüber rechten, wenn der eine oder der andere Beschauer je nach seiner Empfänglichkeit sich durch die Sanftheit im Schmerz sympathischer berührt fühlt, als durch die vernichtende Gewalt des Schicksals im Laokoon. Aber wenn nun die Absicht des Künstlers gerade darauf hinausging, jene peinigenden Zweifel im Beschauer zu erwecken? Wenn er gerade dadurch sein Werk auf eine höhere Stufe des Daseins zu erheben überzeugt war? Diese Frage hat schon längst ihre Beantwortung gefunden in einer Schrift, welcher von seiten der Archäologie überhaupt nicht diejenige Beachtung zuteil geworden ist, die sie verdient, deren rechte Würdigung aber gerade bei einer vergleichenden Betrachtung der rhodischen und der jüngeren pergamenischen Kunst vor mancher irrigen Auffassung hätte bewahren können. Henke in seiner Abhandlung über den Laokoon (S. 41) wirft den Zweifel auf, „ob der Ein-

druck, den der Laokoon macht, bei aller Wahrheit und Größe nicht der Bestimmung aller Kunst zuwider ist, welche darauf geht, jeden Eindruck, der auf unsere Stimmung bestimmend einwirkt, unter das Gesetz der Schönheit zu beschließen". Hier gilt es, bestimmt zu scheiden: „Ein Eindruck wie dieser, dessen Größe eben darauf beruht, daß er einen unendlich großen Widerspruch einschließt, ist an sich nicht schön, sondern erhaben. Schön ist ein Eindruck, in dem unserer Empfindung jeder sie störende Widerspruch gelöst zu sein scheint, erhaben ein solcher, in dem noch ein unlösbarer Widerspruch bleibt, über den wir nicht hinwegsehen können." Das ist jener quälende Rest im Laokoon, das Erhabene eines gewaltigen Schicksals, welches nach Schiller den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Indem ich, um nicht ganze Seiten abzuschreiben, auf die weiteren Ausführungen in Henkes Schrift selbst verweise, muß ich nur noch einen Punkt betonen, nämlich daß in der Gruppe des Laokoon „das unbefriedigte Bedürfnis, welches uns der erhabene Eindruck gibt", und welches „uns gerade durch seine unendliche Größe nur um so mehr mit Grauen zurückstoßen müßte, wenn sich nicht die Ahnung einer möglichen Befriedigung an dasselbe knüpfte", eine solche wirklich gefunden hat in den beiden Nebenfiguren, den Söhnen, welche durch den Gegensatz ihrer Lage die Aufgabe erfüllen, uns auf die Erhabenheit des Haupteindruckes vorzubereiten und schließlich zur „Beruhigung in der Verzweiflung" zurückzuleiten.

Das Resultat dieser vergleichenden Betrachtungen läßt sich kurz dahin zusammenfassen, daß der Stier trotz vielfacher Verwandtschaft doch hinsichtlich des inneren poetischen und künstlerischen Wertes nicht auf der gleichen Höhe steht wie der Laokoon. Wenn es nun aus anderen Gründen wahrscheinlich ist, daß die Künstler des Stiers auch an der Ara beteiligt waren, so steigert sich jetzt diese Wahrscheinlichkeit durch einen Blick auf den künstlerischen Charakter, indem gerade dasjenige, was den Stier von Laokoon unterscheidet, ihn den pergamenischen Skulpturen näher rückt. Mit diesen ist ihm jene rhetorische Tendenz gemeinsam, welche mehr auf die sinnliche Erscheinung, auf eine glänzende äußere Wirkung, als auf geistige und sittliche Vertiefung des Empfindens hinarbeitet, während der Laokoon, je tiefer wir in sein Verständnis eindringen, uns die Meisterschaft in der Verwendung aller künstlerischen Mittel, obwohl sie vorhanden, fast vergessen läßt und sich als eine durchaus eigenartige, individuell aufgefaßte und durchgearbeitete, in ihren höchsten Zielen geistige und ideale Schöpfung darstellt. Sollen wir nun annehmen, daß die griechische Kunst erst nach der Vollendung der Ara und des Stiers sich noch einmal zu einer solchen Energie poetischen und künstlerischen Schaffens aufgerafft habe, wie sie für den Laokoon erfordert wurde? Man vergleiche nur den Verlauf der neueren Kunst: auch von den Werken des Michelangelo möchte mancher Beschauer in ähnlichem Sinne wie vom Laokoon behaupten, daß sie etwas „Gequältes" oder „Quälendes" haben, während sich umgekehrt den späteren Eklektikern und Manieristen die Bravour des künstlerischen Machwerkes, der „freie Wurf", ähnlich wie den pergamenischen Reliefs nachrühmen ließe. Wenn aber hier die historische Abfolge gegen jeden Zweifel gesichert vorliegt, so werden wir die in ihren Hauptlinien entsprechende Entwickelung der antiken Kunst nicht in ihr gerades Gegenteil verkehren dürfen. Wir gelangen also

auch hier wieder zu der gleichen Schlußfolgerung, daß der Laokoon nur vor den Werken der jüngeren pergamenischen Kunst, also im dritten Jahrhundert entstanden sein kann.

Dieses historische Verhältnis hätte nie in Frage gestellt werden sollen. Denn indem es notwendig wurde, einer ungerechtfertigten Überschätzung entgegenzutreten, mußte manche Erscheinung durch eine strenge kritische Prüfung in eine zu scharfe und ungünstige Beleuchtung gerückt werden. Ja, es ließ sich kaum vermeiden, zuweilen einen Maßstab der Beurteilung anzulegen, dem zu entsprechen gar nicht in der Absicht der Urheber dieser Werke liegen mochte. Und doch haben auch sie das Recht, innerhalb der Bedingungen ihres eigenen Seins, nach den bestimmten Voraussetzungen, unter denen sie geschaffen, beurteilt zu werden. Dieser Forderung, sprechen wir es nur offen aus, ist aber bis jetzt weder in den vorliegenden, noch überhaupt in den Erörterungen anderer irgendwie genügt worden. Die Beurteilung ist überall insofern eine einseitige gewesen, als man die einzelnen Figuren und Gruppen, so wie sie in ihrer zufälligen Erhaltung sich dem Auge gerade darbieten, gleich irgend einem anderen Museumstück nach allgemeinen Schönheitskategorien abgeschätzt hat, während sie doch ursprünglich nicht einzeln und als selbständig für sich bestehende Kunstwerke, sondern als Ganzes für einen bestimmten Zweck gearbeitet und in den Zusammenhang eines großartigen Bauwerkes eingefügt waren. Vergessen wir also vorläufig einmal alle die bisherigen Erörterungen über die stilistischen Besonderheiten und suchen dafür nach einem ganz neuen Ausgangspunkte für die Betrachtung des Ganzen!

Einen solchen Ausgangspunkt allgemeinster Art bietet uns die Stelle, welche das Relief der Gigantomachie an dem architektonischen Aufbau der Ara einnimmt. Wir mögen uns denselben vorläufig einmal gliedern als einen Unterbau in Gestalt eines niedrigen Würfels, auf dessen oberer Fläche sich in der Mitte der Opferaltar erhebt, umschlossen von einem Hallen- oder Säulenbau auf den Seiten. Nur ist die Treppe, die zur oberen Fläche führt, nicht vor den Würfel gelegt, sondern in die eine Seite desselben eingeschnitten. An diesem Unterbau ist die ganze, oben von einem Deckgesims gekrönte senkrechte Außenseite mit dem Relief der Gigantomachie bedeckt, welches ihn gleichmäßig auf allen Seiten umgibt; ja es folgt sogar dem durch die Treppe verursachten Einschnitte bis in die Spitze der Treppenwange, ohne daß irgendwo im ganzen Verlaufe, selbst nicht an den Ecken, die geringste Andeutung einer architektonischen Gliederung gegeben wäre. Hier ergeben sich bereits zwei Punkte, auf welche wir wegen ihrer prinzipiellen Wichtigkeit unsere besondere Aufmerksamkeit zu lenken haben: das ununterbrochene Fortlaufen des Frieses und seine Stellung am Unterbaue des Altars. Allerdings besitzen wir schon am Parthenon einen rings um den Cellenbau herumlaufenden Fries. Allein er ist ein die Wandfläche nach oben begrenzendes, künstlerisch abschließendes Glied, dem jede konstruktive Bedeutung absichtlich genommen scheint, indem er die ursprüngliche, in Leisten und Tropfen noch angedeutete Gliederung in Triglyphen und Metopen gleich einem farbigen Teppich verdeckt und schmückend verhüllt. Etwas näher verwandt der Gigantomachie erscheinen schon wegen

der Stelle, welche sie einnehmen, die beiden Friese am Unterbaue des sogenannten Nereidenmonumentes von Xanthos, von denen sich nach der ge-



65. Gesamtansicht des großen Altars von Pergamon. (Luckenbach, Kunst und Geschichte I.)

wöhnlichen Annahme auch der Amazonenfries des Mausoleums im Prinzip der Anwendung kaum unterscheidet. Aber sie bedecken nicht den Unter-

bau, sondern sie begrenzen ihn oben und unten; und wenn sie ihn auch wie mit einem Bande umziehen, so ist doch dieses Band weniger ein fest zusammenhaltendes als ein dekorativ schmückendes, ohne engeren Zusammenhang mit dem konstruktiven Aufbau des Ganzen. Daß die Gigantomachie eine weit bestimmtere Beziehung zur Gesamtanlage des Baues hat, wird jeder leicht empfinden, sofern er nur versucht, in seiner Phantasie an die Stelle des Frieses eine einfache glatte Fläche zu setzen. Der über dem Unterbau errichtete, auch jetzt noch überwiegend leichte und zierliche Säulenbau würde kleinlich erscheinen und durch die wuchtige Massenhaftigkeit des Unterbaues künstlerisch erdrückt werden, letzterer aber wiederum als eine tote Masse wirken. Auch ein Flachrelief wie der Parthenonfries könnte die hier notwendige Erleichterung und Belebung nicht gewähren. Es würde in seinem teppichartigen Charakter sich zur Verkleidung eines Balkengerüstes eignen, an der Ara dagegen den struktiven Charakter eines massiven Unterbaues nicht zur Geltung kommen lassen, vielmehr für das Auge geradezu verhüllen. Kaum günstiger dürfte ein Fries wirken, der etwa nach den Prinzipien der Amazonenkämpfe am Mausoleum ausgeführt wäre. An diesem haben die Figuren allerdings ein höheres Relief, aber sie stehen, eine jede einzeln, in langgedehnten Reihen und lassen einen großen Teil des Grundes, von dem sie sich abheben, unbedeckt: vom rein architektonisch dekorativen Standpunkte aus betrachtet wirken sie mehr als Linien, denn als Körper. Das ist gerechtfertigt, wo der Fries ein krönendes, nicht ein tragendes Glied bildet, wie sich annähernd schon an einer vergleichenden Betrachtung der verschiedenen Reliefs am Nereidenmonumente erkennen läßt. Nach einem richtigen Gefühle ist, abgesehen von den in „gesperrter Schrift" angelegten Friesen am Tempel selbst, der größere untere Fries am Unterbau weit voller komponiert, und die Figuren decken den Grund weit gleichmäßiger zu, als an dem kleineren oberen. Nur steht die obere, an den Parthenonfries erinnernde Behandlung der Vorderfläche des Reliefs noch in einem gewissen ungelösten Widerspruche mit der stärkeren Erhebung der Figuren vom Grunde. Dieser Widerspruch mußte bei überlebensgroßen und in noch stärkerem Relief gearbeiteten Figuren natürlich noch weit augenfälliger hervortreten. Eine ebene, nach den Gesetzen des Flachreliefs stilistisch gepreßte Behandlung der Vorderfläche würde sich in keiner Weise mit der durch die Erhebung des Reliefs bedingten Rundung der Seitenflächen der Figuren vereinigen lassen: die vordere Fläche würde den Eindruck des gitterartig Durchlöcherten machen, ähnlich oder noch mehr als an den ihrer ursprünglichen Bestimmung nach als Felderfüllung gedachten „melischen" Terrakottareliefs. — Aber ließe sich diesen Schwierigkeiten nicht durch ein halbstatuarisches Hochrelief begegnen, wie wir es an den Metopen des Parthenon und hier in besonders klarer Auffassung in den Kentaurenkämpfen finden? Die Metope ist ursprünglich ein offener Raum, in welchen der Plastiker unabhängig von konstruktiven Rücksichten seine Figuren als dekorative Füllung hineinsetzt, ohne den Raum damit wirklich schließen zu wollen. Der Reliefgrund bildet dabei allerdings materiell einen Abschluß, der Idee nach aber nur einen Hintergrund, vor dem sich die Figuren ihm parallel bewegen. Das Metopenrelief steht also in einem prinzipiellen Gegensatze zu den Forderungen, welche die massive Natur des Unterbaues der Ara hinsichtlich ihrer plastischen Ausschmückung erhob.

Um uns über diese Forderungen klarer zu werden, richten wir unsere Aufmerksamkeit jetzt auf ein Monument, welches bei scheinbar geringer Verwandtschaft doch als eine prinzipielle Vorstufe für die Reliefbehandlung der Gigantomachie betrachtet werden muß, nämlich den Fries des Erechtheions. Der ionische Tempel war ursprünglich frieslos. Der Fries hat also im Grunde keine konstruktive Bedeutung, ist aber ebensowenig ein rein dekoratives Glied, sondern eine Art von neutralem Rahmen, der eingeschoben ist, um das zu schwache Gebälk zu verstärken und die Decke nebst der gesamten Dachkonstruktion über die Säulen und den Architrav emporzuheben: ein Rahmen, der deshalb nicht weiter architektonisch gegliedert, sondern einheitlich und in durchaus gleichmäßiger Verteilung die auf ihm ruhende Last aufzunehmen geeignet sein soll. Diese tektonische Natur darf durch den bildnerischen Schmuck nicht beeinträchtigt werden: der Rahmen darf nicht durch Abarbeitung geschwächt, sondern der Schmuck muß auf die einheitliche Fläche aufgetragen, aufgesetzt werden. Diese theoretische Auffassung findet wohl an keinem Bauwerke eine so praktische Bestätigung, wie am Erechtheion. Denn hier ist der Fries als bauliches Glied aus schwarzem eleusinischem Stein hergestellt, der bildnerische Schmuck aber war auf diesem dunklen Grunde in einzelnen Figuren oder Gruppen aus weißem Marmor aufgeheftet. Die Figuren sind also nicht aus dem ebenen Grunde herausgearbeitet, sondern sie treten aus dem Grunde heraus, befinden sich außer oder vor ihm. Der pergamenische Gigantenfries zeigt uns nur die weitere Entwickelung auf der gleichen prinzipiellen Grundlage. Zunächst äußerlich in der formalen Behandlung des Reliefs: die ideelle Einheitlichkeit der Ober- oder Vorderfläche, welche in den früher betrachteten Reliefs mehr oder weniger dominierte, bewahrt nur insoweit ihre Bedeutung, als durch die obere Fläche der starken Platte, aus der die Figuren herausgearbeitet werden, die Grenze gegeben ist, über welche kein Teil der Gestalt hervortreten darf. Selbst diese Schranke aber scheint weniger durch die Reliefstilisierung der einzelnen Teile gewahrt, als durch die Einordnung der ganzen Gestalt zwischen der vorderen Fläche und dem hinteren Grunde, von dem sich die Figuren abheben. Der Idee nach treten die Figuren nicht dadurch aus dem Grunde heraus, daß dieser je nach Bedürfnis von der Vorderfläche aus vertieft wird, sondern sie stehen vor dem Grunde, sind auf denselben aufgesetzt. Diese Anordnung aber beruht auf denselben inneren Gründen, wie beim Friese des Erechtheion. Wie dort das Dach über dem Architrav, so soll hier der ganze Säulenbau über den Boden emporgehoben werden und der tragende Unterbau durfte deshalb nicht durch Eckpfeiler oder Pilaster gegliedert werden, welche auf einen nach außen geöffneten, überdeckten Innenraum hinweisen würden, sondern er mußte seinen einheitlichen, ungeteilten Charakter bewahren, da er auf seiner ganzen Länge durch die Säulenstellung gleichmäßig belastet wurde. Die tragende Kraft dieses Kerns mußte ungeschwächt bleiben und vertrug also nur einen Schmuck auf der Außenseite. Je schwerer aber die Belastung, um so mehr muß auch der Kampf, der Druck der statischen Kräfte nach außen in der Dekoration seinen Ausdruck finden. In der Art, wie dies geschehen, liegt die innerste Eigentümlichkeit dieser Reliefs begründet.

Nicht bloß in der Sprache, auch in der Kunst kann die Ausdrucksweise wechseln, und dennoch bleibt die Bedeutung die gleiche, wie an einem

massiven Unterbau der Eindruck der Wuchtigkeit durch eine Ausführung in bossierten Quadern (alla rustica), an denen der „Spiegel“ aus der streng gefügten Umrahmung in starker Erhebung herausquillt, bedeutend verstärkt wird (Semper Stil II S. 364), so läßt sich die gleiche Wirkung durch Figurenschmuck erreichen, wenn dieser aus dem festen architektonischen Kern in starkem Relief heraustritt. Manchem wird es vielleicht scheinen, daß sich eine solche Betrachtungsweise zu sehr auf ein abstrakt-theoretisches oder philosophisch-ästhetisches Gebiet verirre. Indessen behauptet Semper gewiß mit Recht, daß die Kunst nun einmal alles umbilde, d. h. daß die Kunst nicht bloß mit den Bedürfnissen der Wirklichkeit rechne, sondern daß sie sich wie die Poesie bildlich, d. h. in Gleichnissen ausdrücke und auf dem Gebiete des Stofflichen und Formalen, wie des Geistigen die tiefgreifendsten Umbildungen nach dem Gesetze der Analogie vollziehe. Eine augenfällige Gewähr für die Richtigkeit dieser Grundanschauungen wird sich aus dem besonderen Charakter des Reliefs selbst ergeben, zunächst aus der Art, wie die Figuren in das Relief gesetzt sind und sich innerhalb desselben bewegen.

Schon bei den geringen Resten des Erechtheionfrieses muß es auffallen, daß die stehenden Figuren ganz überwiegend in der Vorderansicht dargestellt sind. Selbst bei den sitzenden verrät sich das Bestreben, die reine Profilstellung möglichst zu modifizieren; ja man hat den freilich nicht besonders gelungenen Versuch gemacht, sitzende Figuren in voller Vorderansicht darzustellen. Die Gigantomachie zeigt uns nach dieser Seite eine starke Weiterentwickelung und Steigerung. Wir finden Figuren in Vorder- wie in Rückansicht, viele wenigstens in halber Vorder- oder Rückwendung, so daß Figuren in strenger Profilstellung wie der Gegner der Artemis oder der von Zeus verwundete Gigant fast aus dem allgemeinen Charakter der Erfindung herausfallen. Die ganze Anordnung der Gestalten scheint sich mit allem, was wir sonst unter „griechischem“ Relief zu verstehen gewohnt sind, in einen bewußten Widerspruch zu setzen. Und doch fühlen wir, daß auch diese Anordnung ihre innere Berechtigung hat. Ist es nun richtig, wenn Semper (Stil II S. 363) in der hervortretenden Bossierung des Quaders den sprechenden Ausdruck der struktiven nach außen gerichteten Tätigkeit von Druck und Gegendruck findet, so wird uns jetzt zum Bewußtsein kommen, wie es nur eine Übersetzung dieses Grundgedankens in die Sprache der bildlichen Darstellung ist, wenn die Figuren der Gigantomachie so häufig vom Grunde weg nach außen und umgekehrt wieder von außen nach innen gegen den Grund zurückdrängen. Man hat die Propheten, Sibyllen und andere Gestalten an der Decke der sixtinischen Kapelle als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur, als die personifizierten Kräfte des Gewölbes bezeichnet: in dem gleichen Sinne ist die Gigantomachie der lebendig gewordene Grundbau, sind die kämpfenden Gestalten die Verkörperung der Kräfte, welche an dem Grundbau unter der Belastung von oben miteinander in Widerstreit geraten sind.

Die Richtigkeit der hier ausgesprochenen Ansicht läßt sich aber auf einem andern Wege noch tiefer begründen. Wir haben früher den Unterbau der Ara als ein einheitliches Ganze von der Gestalt eines niedrigen Würfels betrachtet, ohne uns vorläufig um die Frage zu kümmern, weshalb die Treppe nicht an denselben angelehnt, sondern in ihn eingeschnitten war.

Und doch muß uns diese Treppe veranlassen, die gesamte Anlage der Ara jetzt unter einem veränderten, strenger architektonischen Gesichtspunkte zu betrachten. Die Treppe führt nämlich nicht in ein Gebäude, sondern auf eine Plattform, einen Hofraum, der nur mit Ausschluß des Zuganges von einem Hallenbau umgeben ist. Nur dieser letztere hat eine besondere Fundamentierung nötig: den Stereobat, der in der Regel im Boden verborgen, hier aus diesem herausgehoben und dem Auge sichtbar auch seine eigene Geltung und damit seine besondere künstlerische Gestaltung und Ausschmückung verlangt. Die Treppenwangen sind also hier nicht durch den Ausschnitt des Würfels entstandene Wandflächen; sie sind die Stirnseiten des Stereobats und deshalb mußte auch an ihnen wie an den Langseiten jener Widerstreit der struktiven Kräfte seinen bildlichen Ausdruck finden. Die Weiterführung der Reliefs über die Außenseiten des Vierecks hinaus bis in die Spitzen der Treppenwangen erscheint hiernach nicht mehr als etwas Zufälliges, sie erweist sich als geboten durch die Anforderungen der architektonischen Anlage.

Damit gelangen wir zu der weiteren Erkenntnis, daß das Relief der Gigantomachie überhaupt seiner innersten Natur nach keineswegs malerisch, sondern durchaus architektonisch gedacht ist. Durch einzelne scheinbare oder wirkliche malerische Elemente dürfen wir uns darüber nicht täuschen lassen. Die Darstellung eines Viergespannes z. B. ist darum, weil die vier Pferde in vierfacher Abstufung des Reliefs gebildet sind, noch keineswegs als eine malerische zu bezeichnen. Wir fassen das Ganze unter dem einheitlichen Begriffe des Viergespannes auch als eine künstlerische Einheit zusammen, in der die Reliefbehandlung der verschiedenen Pferde durchaus den gleichen Gesetzen unterliegt, wie die der beiden Arme einer menschlichen Gestalt in Profilstellung. Noch dazu haftet z. B. an dem fragmentierten Zweigespanne der Ara (V des ersten vorläufigen Berichtes) [B 30] das hintere Roß keineswegs flach auf dem Grunde, sondern bewahrt wenigstens in Kopf und Hals noch fast vollständig seine plastische Rundung. Auf gleicher Linie steht die exzeptionelle Bildung der dreifachen Hekate, deren eines Gesicht und einer Arm flach auf dem Grunde liegen, während eine Darstellung der drei Körper nicht einmal andeutend versucht worden ist. Auch die beiden Satyrn neben dem Dionysos, von denen der eine fast vollständig hinter dem andern versteckt ist, erscheinen kaum als selbständig, sondern beinahe wie Attribute des Gottes. Sonst decken sich wohl einzelne, selbst größere Teile verschiedener Figuren, wie in Reliefs jeder Art, wo die Darstellung besonderer Handlungen eine solche Deckung oder Kreuzung erfordert; aber eine Anordnung der Figuren in zwei- oder dreifach abgestuften Gründen ist nirgends prinzipiell angestrebt, so sehr auch die große Höhe und Rundung des Reliefs darauf hinführen zu müssen scheint: die Figuren sind oft eng zusammen, zwischen und ineinander, aber nicht hintereinander geschoben. Am wenigsten ist es also berechtigt, wenn Conze (über das Relief bei den Griechen, in den Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1882 S. 571 ff.) diese Art der Reliefbehandlung mit derjenigen an den großen Reliefs des Grabmals der Julier zu St. Remy in der Provençe (Laborde, Mon. de France I pl. 83 svv.), Werken aus der Zeit zwischen Cäsar und Augustus, in eine nahe Beziehung hat setzen wollen. Dort springen Rosse in starker Verkürzung aus dem Hintergrunde hervor oder in denselben hinein, sind

Figuren bis zu drei und vier in der Tiefe geordnet, heben sich die hinteren Reihen perspektivisch über die vorderen hervor. Dafür aber sind diese Reliefs durch Eckpfeiler begrenzt, und an der oberen Umrahmung hängen dicke, von Eroten getragene Guirlanden herab: wir blicken also in einen der Idee nach offenen Raum, in eine Tiefe, nicht auf den festen Kern eines Stereobats. Hier also haben „Reliefgemälde“ ihre prinzipiell berechtigte Stelle. Am Gigantenfries ist von einer solchen malerischen Vertiefung des Grundes oder der Gründe nirgends die Rede: es herrscht überall nur ein einziger Grund, der Kern des Stereobats, aus dem oder vor den die Gestalten plastisch hervortreten oder gegen den sie an- oder zurückdrängen. Der beste Beweis aber für die fast abstrakte Auffassung des Raumes liegt darin, daß, von einigen schwachen Andeutungen abgesehen, und, obwohl durch den Gegenstand der Darstellung die Aufforderung dazu nahe genug gelegen hätte, wir doch nirgends einer Angabe des Terrains durch Felsen, Bäume und ähnliches begegnen: sogar der Schein einer landschaftlich malerischen Behandlung sollte vermieden werden.

Bei der Betrachtung eines Monuments unter neuen Gesichtspunkten lassen sich nicht immer alle einzelnen Erscheinungen sofort auf bestimmte Gründe zurückführen. An den Reliefs der Gigantomachie hat man nirgends eine Spur von Färbung nachzuweisen vermocht; so daß wir annehmen müssen, sie habe überhaupt gefehlt. Was wir nun bis jetzt über Polychromie antiker Architektur und Skulptur wissen, genügt wohl, um ihre Existenz innerhalb weiter Grenzen nachzuweisen, nicht aber um die historische Entwickelung in ihren einzelnen Phasen zu verfolgen. Wir müssen uns also vorläufig begnügen, von ihrem Fehlen in Pergamos Akt zu nehmen; doch dürfen wir vielleicht die Frage daran knüpfen, ob die Erklärung für dieses Fehlen nicht in dem besonderen tektonischen Charakter dieser Reliefs, insbesondere in ihrer Stellung am Stereobat zu suchen sei, wenn auch noch andere in veränderten Zeitanschauungen begründete Ursachen dabei mitgewirkt haben mögen.

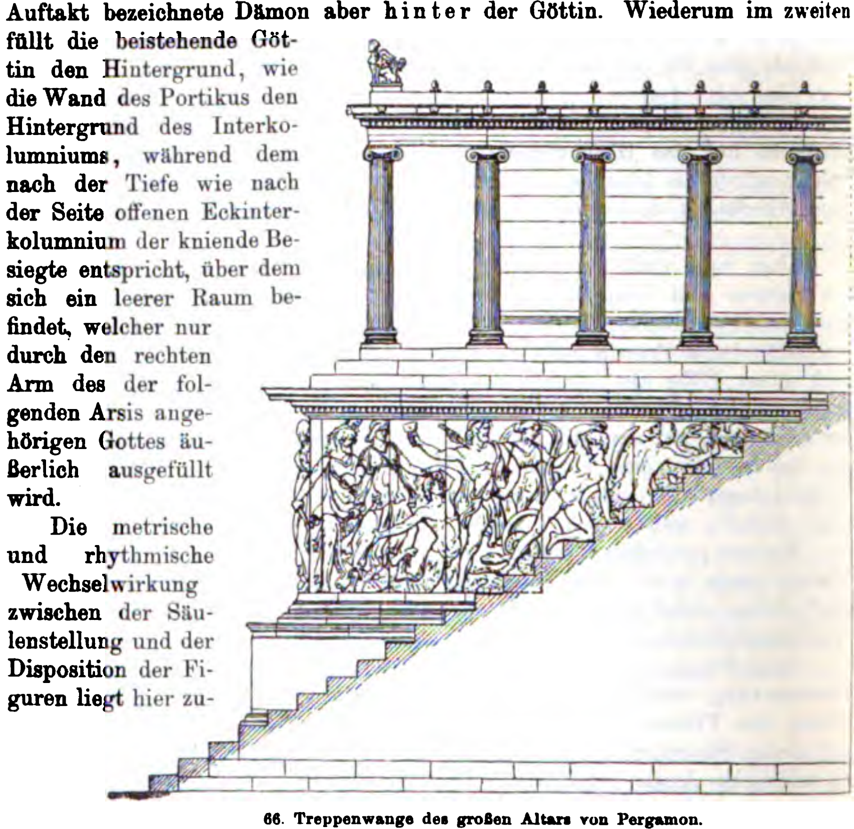
Wo das architektonische Prinzip sich als so entschieden maßgebend für Höhe und Tiefe des Reliefs erweist, da wird es sich auch nicht verleugnen können in der Entwickelung der ganzen Komposition nach ihrer Breite. Der Stereobat bildet, wie bemerkt, einen einheitlichen, durch keine architektonische Gliederung unterbrochenen Raum, der von oben gleichmäßig belastet, also auch in der Breite gleichmäßig gefüllt werden muß. Auch hier werden wir wieder an den einheitlich den Cellenbau umschließenden Fries des Parthenon erinnert und legen uns die Frage vor, ob eine ähnliche Komposition auch an der pergamenischen Ara ihre Stelle hätte finden können. Der Parthenonfries, in seiner technisch-formalen Behandlung ein Muster des Flachreliefstils, ist in seiner Erfindung durchaus malerisch gedacht: da haben wir Figuren einzelnstehend, paarweise nebeneinander, Viergespanne mit Begleitung diesseits und jenseits, Reiter in Kolonnen von sechs bis sieben Mann Tiefe, die beiden Göttergruppen, die uns in einer zwar nicht materiellen, aber geistigen Perspektive nach einem Mittelgrunde führen, und endlich in dem Priesterpaare eine Gruppe, die uns in das Innere des Tempels, wie in einen Hintergrund, hinweist. Das Ganze läßt

sich einem lyrischen Gedichte vergleichen, welches in Versfüße, Zeilen, Kola und größere strophische Verbindungen reich und mannigfaltig gegliedert ist. Eine ähnliche Gliederung auf die Ara übertragen, würde die Einheitlichkeit der Stereobatfläche auflösen, zerteilen und dadurch zerstören; mit der Gleichmäßigkeit der Belastung würde sich die Ungleichartigkeit in der Gruppierung der tragenden Massen in einen bestimmten Widerspruch setzen. Aus dem gleichen Grunde durfte aber auch nicht jede einzelne Seite des Denkmals als eine für sich abgeschlossene Einheit betrachtet werden, in der sich etwa eine oder mehrere einander entsprechende Flügelgruppen um ein sichtbar hervortretendes Zentrum gruppiert hätten. Denn die überwiegende Rücksicht auf das Gleichgewicht der Massen nach ihrer horizontalen Verteilung würde die Idee der vertikalen Spannung im Schmucke des Stereobats, wenn überhaupt, doch nicht zu der ihr gebührenden Geltung kommen lassen.

Aber, sagt vielleicht jemand, ist denn in der ununterbrochenen Abfolge von Figuren und Gruppen eine bestimmte Gliederung überhaupt vorhanden, und, wenn vorhanden, ist sie dann in irgendwelcher Weise durch dasselbe architektonische Prinzip bedingt, welches wir in der Behandlung des Reliefs nach seiner Höhe als wirksam erkannten? Wir gingen aus von der Gleichmäßigkeit der Belastung des Stereobats, und insofern gewiß mit Recht, als der Säulenbau auf der Mitte desselben nicht schwerer lastet als etwa nach den Seiten oder den Flügeln. Und doch herrscht auch hier noch ein Wechsel innerhalb engerer Grenzen, der aber die erste und Grundeigenschaft nicht aufhebt, weil er selbst wieder ein gleichartiger und regelmäßiger ist: der Wechsel zwischen Säulen nnd Interkolumnien. Sollte nicht dieser Wechsel auch in der Gliederung des Bilderschmuckes seinen Ausdruck finden? Sollte nicht der schweren Belastung durch die Säulen eine größere Widerstandsfähigkeit auch auf seiten der Figuren entsprechen?

Diese Frage, zuerst nur theoretisch gestellt, fand sofort ihre praktische Beantwortung durch einen Blick auf die relativ am besten erhaltene Abteilung des Frieses, die Komposition an der linken Treppenwange. Den drei ersten Säulen entsprechen genau die drei Hauptkämpfer, die man wohl als metrische Arsen gegenüber den zwischen ihnen liegenden Thesen bezeichnen darf. Damit nicht genug, ist der Abschnitt vor der ersten Arsis, der Raum zunächst der Ecke unter den Stufen des Stylobats durch eine Gottheit ausgefüllt, deren räumliche Bedeutung durchaus einer Aufschlagssilbe, einem Auftakt entspricht. Diese Gestalt und die vor ihr kämpfende Göttin sind nach vorwärts, von der Ecke nach innen gewendet; der nächste kämpfende Gott wirft seine gesamte Kraft etwas rückwärts auf seine rechte Seite, wie um der nun folgenden schweren Belastung durch das Gewicht der Portikuswand einen erhöhten Widerstand entgegenzusetzen. In der dritten Arsis, dem sich verteidigenden Giganten, verkörpert sich in dem Streben, sich aufrecht zu erhalten, nicht nur die Widerstandskraft nach oben, sondern in dem seitlichen Aufstützen des Knies und des linken Armes auch der Kampf gegen den seitlichen Druck der Treppe, während in dem immer mehr sich verengenden Raume sein noch energisch mitkämpfender Genosse gewissermaßen durch den Seitenschub derselben von der Linie der vierten Säule in das Interkolumnium weggedrängt wird. Weiter aber lehrt uns diese Komposition, in welcher Weise sich aus der Strenge der metrischen

Gliederung doch auch wieder eine rhythmische Mannigfaltigkeit entwickeln läßt. Da haben wir unter der ersten, einem Versfuße entsprechenden Säulenweite eine Siegerin und einen Besiegten, unter der zweiten zwei Angreifer, unter der dritten zwei Angegriffene, also eine Dipodie. In dem ersten Gliede stehen Siegerin und Besiegter auf einer Linie von links nach rechts, im zweiten die beistehende Göttin neben dem vorkämpfenden Gotte, der als Auftakt bezeichnete Dämon aber hinter der Göttin. Wiederum im zweiten füllt die beistehende Göttin den Hintergrund, wie die Wand des Portikus den Hintergrund des Interkolumniums, während dem nach der Tiefe wie nach der Seite offenen Eckinterkolumnium der kniende Besiegte entspricht, über dem sich ein leerer Raum befindet, welcher nur durch den rechten Arm des der folgenden Arsis angehörigen Gottes äußerlich ausgefüllt wird.



66. Treppenwange des großen Altars von Pergamon. (Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon I.)

Die metrische und rhythmische Wechselwirkung zwischen der Säulenstellung und der Disposition der Figuren liegt hier zutage und aus dem einfachen architektonischen Prinzip heraus ist in dem engen Raume eine reiche Mannigfaltigkeit von Kombinationen zur Entwickelung gelangt. Dennoch kann das Bedenken entstehen, ob nicht der Wechsel zwischen Arsen und Thesen in fast hundertfacher Wiederholung um den Umkreis des Monumentes herum durch seine Einförmigkeit zu einer unerträglichen Fessel für den Künstler habe werden müssen. In der Tat, wenn wir unter einem solchen Gesichtspunkte diejenigen Teile der Reliefs überblicken, welche noch jetzt zusammenhängende Reihen bilden, so läßt sich nicht verkennen, daß die Figuren meist weniger eng und gedrängt angeordnet sind, daß außerdem die Gespanne und die reitenden Gestalten oft für sich allein einen Raum einnehmen, der das Maß einer einfachen Arsis und Thesis überschreitet. Das ist gewiß nicht Zufall; sondern die langgedehnten Breit-

seiten erheischen eine andere Gliederung, als die bis jetzt allein betrachtete Stirnseite, deren Fläche außerdem durch das Einschneiden der Treppe stark geschmälert wurde. Dazu kommt eine andere Erwägung. Jede Seite des Stereobats bildet zwar eine einheitliche Fläche, aber der Stereobat selbst nicht eine einheitliche Masse: er ist zu einer solchen erst aus einer großen Zahl von Werkstücken kunstreich gefügt: in der einfachsten und regelmäßigsten Weise durch den Wechsel von Läufern und Bindern. An Rustikabauten aber (ich denke besonders an die bastionartigen Vorsprünge der Unterbauten des Palastes Pitti in Florenz) finden wir oft gewaltige schwellenartige Werkstücke eingefügt, die durch ihre Länge den Eindruck der Festigkeit und der horizontalen Bindung wesentlich verstärken. Also zwei Ursachen, die Ausdehnung der Breitseiten und die Natur ihrer horizontalen Fügung verbinden sich, um hier für die Gliederung des Figurenschmuckes nicht die einfache Säulenweite maßgebend sein zu lassen, sondern die Arsen und Thesen zu längeren Systemen (Kola) zu verbinden, wobei die doppelte Säulenweite, die Dipodie, als Einheitsmaß zu vorwiegender Geltung gelangt.

Am deutlichsten läßt sich diese breitere Handhabung des Prinzips an den äußeren Ecken erkennen, wo ja auch an dem Baue selbst die Fügung eine besondere Sorgfalt erfordert. Unter ihnen mögen wir zunächst einmal diejenige ins Auge fassen, welche der vor der Haupt-, d. h. der Treppenseite gerade in der Mitte stehende Beschauer zu seiner Linken hat. In ihren architektonischen Formen stimmt sie mit der Ecke an der Treppenwange durchaus überein; aber in ihrem Verhältnis zum Bau nimmt sie, eben als eine äußere Ecke, eine andere Stelle ein. Der Beschauer wird von dem angenommenen Standpunkte in der Mitte aus, wenn er schräg gegen die linke Ecke schaut, nicht die äußerste Säule allein, sondern auch die danebenstehende zweite als frei in der Luft stehend und ohne den Hintergrund der Hallenwand erblicken. Dadurch lösen sie sich von der Reihe der übrigen los und bilden für sich eine Art künstlerischer Einheit. Gerade unter ihnen erscheint nun im Relief des Stereobats die Göttermutter auf ihrem Löwen, der von der Ecke bis unter die zweite Säule hineinreicht, so daß also auch hier dieser ganze Raum als Einheit aufgefaßt ist. Die relative Leichtigkeit der Belastung von oben findet dabei ihren sprechenden Ausdruck in dem freien Ansprengen des Tieres, welches trotzdem die Göttin sicher auf seinem Rücken trägt. In dem obersten Winkel links aber, wo unter den Stylobatstufen die Belastung fast ganz aufhört, schwebt ein Adler leicht in den Lüften. So bildet also diese Ecke einen bestimmten Gegensatz zu der früher betrachteten an der Treppenwange. Man versuche aber einmal, die Löwin mit der Göttin an die letztere Stelle, oder umgekehrt die Figuren an die äußere Ecke zu versetzen, und es wird sofort in die Augen springen, wie jede der beiden Kompositionen herausgewachsen ist aus der Stelle, welche sie einnimmt, unter Berücksichtigung des Standpunktes, auf welchen der Beschauer ihnen gegenüber sich zu stellen in der Lage war. Namentlich an der Treppenwange erklärt sich das Enge und Gedrängte in Komposition und Rhythmik nicht nur aus der Beschränktheit des Raumes, sondern auch aus dem Umstande, daß die Figuren hier nur aus der Nähe, eigentlich nur von den unteren Stufen der Treppe aus betrachtet werden konnten.

Zwischen diesen beiden Ecken befindet sich eine dritte, an der Außenseite unmittelbar neben der Treppe. In der Ausschmückung derselben nimmt Amphitrite mit ihrem Gegner (Y) [B 39] der Breite nach ungefähr ebenso viel Raum ein, wie die Göttermutter mit dem Löwen, und wie diese ist sie nach der Mitte (der Halbseite) gewendet, nach welcher auch ihr Gegner zurückweist. Oben aber in der Spitze fehlt der Adler, offenbar weil diese Ecke eine nähere Beziehung nur zu der ihr gegenüberstehenden unmittelbar rechts von der Treppe hatte, wo ebenso wie Amphitrite nach links, Dionysos nach rechts voranstürmt. Dagegen kehrt der Adler wieder an der äußeren Ecke des rechten Flügelbaues, ohne Zweifel um hier einen der Ecke des linken Flügels streng entsprechenden symmetrischen Abschluß zu gewähren. Außerdem erinnert ein mitkämpfender Hund wenigstens äußerlich an den Löwen der Gegenseite, ohne freilich ihn völlig aufzuwiegen. Bei der Gruppe der Kämpfenden selbst aber ist, die ungefähr gleiche Ausdehnung etwa abgerechnet, eine strengere Entsprechung nicht beabsichtigt, ja der Rhythmus der Komposition ist sogar durchaus verändert. In dem Giganten, der nach auswärts drängt, aber oben von der Göttin rückwärts gerissen und unten durch den Hund zurückgehalten wird, symbolisiert sich in der unteren Hälfte die durch den Druck der Architektur von oben verursachte seitliche Spannung nach außen, in der oberen dagegen durch das der Vorwärtsbewegung gerade entgegengesetzte Zurückhalten die Spannung nach innen.

Die übrigen drei Seiten des Monumentes entbehren der Gliederung durch den Treppenbau, und der Beschauer ist daher in der Wahl seines Standpunktes weit weniger gebunden; er wird nicht so bestimmt auf die Mitte oder auf die Ecken hingewiesen, sondern bewegt sich gegenüber der langgedehnten, von einem einzigen Punkte kaum zu übersehenden Fläche frei nach rechts, nach links oder gegen die Mitte. Immer aber bilden die Ecken einen äußeren Abschluß, und da hier der Bau, wie schon bemerkt, um fest zusammenzuhalten, einer besonders sorgfältigen Fügung bedarf, so werden wir auch an die Figurenkompositionen ähnliche Forderungen zu stellen berechtigt sein. Dies bewährt sich bei den an die Vorderseite zunächst anstoßenden Ecken sogar im Gegenständlichen der Darstellung: als augenfällige Bindeglieder sind in die auf die Göttermutter mit dem Löwen folgenden Gruppen zwei Löwen eingeflochten, und ebenso entsprechen an den entgegengesetzten Ecken zwei große Hunde auf der Nebenseite dem einen auf der vorderen. Weiter aber zeigt sich die Entsprechung darin, daß der erste räumliche Abschnitt unter die zweite Säule gelegt ist, wenn auch innerhalb dieser metrischen Einheit gleichzeitig ein Wechsel im Rhythmus erstrebt ist. Denn während an der Südostecke der schlangenfüßige Gigant auf der Vorderseite gewaltsam nach rückwärts gezerrt wird, wendet sich der ihm entsprechende auf der Nebenseite (C) [B 23] mit dem Oberkörper zu kräftiger Abwehr nach rückwärts und hemmt dadurch für den Augenblick das Voranstürmen seiner Gegnerin Hekate, so daß also das Verhältnis der sich bekämpfenden Kräfte gerade umgekehrt wird und doch beide Male die ganze Handlung nach rückwärts drängt, wie um dem nun beginnenden größeren Drucke von oben gegen die Ecke einen energischen Widerstand zu leisten. Fast noch eigentümlicher symbolisiert sich der Widerstreit der gegen die Ecken wirksamen statischen Kräfte an der West-

seite, wo dem nach innen ansprengenden Löwen ein gestürzter Gigant den linken Fuß in die Weiche stemmt: ein sprechendes Bild der Ausgleichung von Druck und Gegendruck.

Es scheint nicht angemessen, schon jetzt, wenigstens an dieser Stelle auf weitere Untersuchungen im einzelnen namentlich über die Längenseiten einzugehen. Es ist bisher noch nicht gelungen, größere Reihen von Gruppen ganz ohne Lücken so zusammenzuordnen, daß sich der aus der Weite der Interkolummien gewonnene Maßstab schlechthin für die Prüfung ihrer Gliederung verwerten ließe. Selbst eine einigermaßen genaue Messung der einzelnen Platten vermag hier noch nicht zum Ziele zu führen: es müßte zum mindesten die Möglichkeit geboten sein, während der Untersuchung jeden Augenblick zu den Originalen zurückzukehren und die Messungen je nach Bedürfnis zu wiederholen. Beruhen aber die hier aufgestellten Gesichtspunkte auf einer richtigen Grundanschauung, so werden sie bei der Ordnung selbst und bei einer definitiven Aufstellung nicht wohl außer acht gelassen werden dürfen: sie mögen z. B. für die Berechnung kleinerer Lücken sich nützlich erweisen, während jeder Fortschritt im einzelnen vielleicht wieder zur Aufstellung neuer Gesichtspunkte führen wird. So läßt sich z. B. im Augenblick noch nicht absehen, ob nicht der Vergleich mit Versfüßen, metrischen Längen und Kürzen eine noch weitere Anwendung auf gewisse Einschnitte in der Komposition der Gruppen gestattet, die in ihrer Bedeutung etwa den Zäsuren innerhalb eines Verses entsprechen dürften. Und ebenso wird es sich vielleicht später einmal auf bestimmte Gründe zurückführen lassen, daß die beiden großen Gruppen des Zeus und der Athene, die wir uns gern etwa in der Mitte der Ostseite denken möchten, sich nicht um einen sichtbaren Mittelpunkt ordnen, sondern in divergierender Richtung auseinandergehen, während umgekehrt die aufrechtstehende Ringergruppe des löwenköpfigen Giganten nicht ungeeignet erscheinen dürfte, um als eine Art Mittelpunkt für andere sie umgebende Gruppen zu dienen.

Hier muß also manches der Zukunft anheimgestellt bleiben. Schon jetzt aber läßt sich die Bedeutung des tektonischen Prinzips auch für die vertikale Gliederung der Komposition nachweisen. Von einer solchen ist z. B. beim Parthenonfries eigentlich gar nicht die Rede. Die Gestalten ordnen sich die eine nach der andern, und auf der Hälfte der beiden Langseiten finden wir in dem unteren Drittel der Komposition nichts als Hunderte von Pferdebeinen. Am Friese des Mausoleums begegnen wir am Boden hin und wieder einem ausgestreckten Toten; aber dem Charakter des Reliefs entsprechend dienen sie mehr zur linearen Verknüpfung der Gruppen, als daß sie durch ihre körperliche Masse wirken sollten. Auch an dem größeren Friese des Nereidenmonumentes, obwohl er voller komponiert ist, zeigt sich doch in dieser Beziehung keine prinzipielle Veränderung. Dagegen ist bei den pergamenischen Reliefs die Verteilung der Massen von unten nach oben keineswegs indifferent, sondern mit Bewußtsein ungleichmäßig. Von den Giganten lasten nicht wenige schon wegen ihrer Schlangenfüßigkeit weit schwerer als andere menschliche Wesen mit dem ganzen Gewicht ihrer Körper auf ihrem mütterlichen Elemente, der Erde. Andere liegen tot oder verwundet am Boden oder versuchen nur mühsam sich aufzurichten. Hier unten kämpfen auch der eine Löwe und die drei Hunde, und endlich füllt

sich der untere Raum noch durch die langen Gewänder nicht nur der Frauen, sondern auch des Zeus und anderer männlicher Gestalten. Im Gegensatz hierzu macht der obere Teil des Reliefs zwar nirgends den Eindruck der Leere; aber was ihn anfüllt, das sind die leichten nach oben emporgerichteten Flügel der Giganten und der Nike, die schwebenden Adler, die in lebendigster Handlung ausgestreckten und erhobenen Arme: Alles Dinge, welche die Entwickelung einer reichen Fülle von Linien und Flächen begünstigen, aber durch ihre Leichtigkeit den vollsten Gegensatz zu den unten auf dem Boden lastenden Massen bilden. Also auch hier tritt uns in den Figurenkompositionen der tektonische Gedanke der nach unten zunehmenden Belastung und des Emporstrebens und Emporwachsens von unten nach oben wieder in voller Deutlichkeit entgegen; und wenn wir uns dieses Verhältnisses nicht sofort in vollem Umfange bewußt werden, so liegt der Grund wohl nur in dem Umstande, daß die ganze Kompositionsweise zunächst noch mehr aus dem Inhalte der Darstellung als aus dem Raume herausgewachsen scheint, daß also hier tektonisches Prinzip und Inhalt sich nicht nur gegenseitig bedingen, sondern bis zur vollständigen Deckung ineinandergreifen.

Diese letzten Bemerkungen leiten uns aber zu einem neuen Gebiete von Betrachtungen über, zu dem Verhältnis von Form und Gedanke, die sich zwar dem Begriffe nach voneinander trennen lassen, aber nach einem Worte Welckers „in geheimnisvoller Tiefe" bis zur Einheit miteinander verbunden sind.

Wir haben bisher die Figurenkompositionen nach ihrem tektonischen Zwecke untersucht. Aber sie sind zusammengesetzt nicht nur aus lebendigen Geschöpfen, die etwa wie Tiere in friesartigen Zusammenstellungen sich einfach den architektonischen Linien unterordnen, sondern aus menschlichen Gestalten, welche in bewegter Handlung einen bestimmten mythologisch-poetischen Inhalt künstlerisch gestalten sollen. Durfte nun der Künstler mit diesem Inhalte frei und ohne Schranken schalten und walten? Blicken wir auf die lebendige, ja oft wilde Energie der Handlung in den einzelnen Gruppen, so möchte man geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Und doch war der Künstler auch hier gebunden durch die architektonischen Grundbedingungen des Ganzen, gebunden freilich durch die Schranken des Gesetzes, frei aber innerhalb dieser Schranken. Die Einheitlichkeit des Raumes verlangte einen einheitlichen Gegenstand. Dieser Forderung unterwarf sich der Künstler; aber frei wählte er; und schwerlich hätte er eine passendere Wahl treffen können, als die Gigantomachie, ein einheitliches Thema, welches eine Entwickelung zur größten Mannigfaltigkeit gestattete. Weiter aber durfte das mechanisch architektonische Gleichgewicht der Massen nicht gestört werden durch eine Ungleichartigkeit des geistigen Inhaltes. Wie also vom tektonischen Standpunkte aus eine zentrale Komposition nicht zulässig war, so durfte auch geistig nicht ein einziger Mittelpunkt das Ganze in der Weise beherrschen, daß sich alles ihm untergeordnet, nur auf ihn bezogen hätte. Deshalb bildet Zeus wohl die Hauptfigur einer etwas größeren Gruppe, aber keineswegs den Mittelpunkt auch nur einer der vier Seiten der Ara. Er erscheint unruhig, in lebhafter Erregung: denn die Ruhe, die sonst seiner Majestät eine höhere Würde verleiht, würde den geistigen Rhythmus, die allgemeine Stimmung unterbrechen. Die ganze

Gruppe durfte nicht einmal die benachbarte, zu ihr in bestimmter Beziehung stehende der Athene an geistiger Bedeutung überragen; und so ist, um gegenüber der gewaltigen Kraft des Zeus das Gleichgewicht herzustellen, der Gestalt der Athene die auf sie zuschwebende Nike wie zur Verstärkung ihres Ansehens beigegeben. Aber auch hinsichtlich des ethischen Gehaltes, der Seelenstimmung, des Empfindungslebens, muß sich jede kleinere Gruppe, jede einzelne Figur dem allgemeinen Gesetz, dem allgemeinen Grundton unterordnen. Es muß äußerlich betrachtet in hohem Maße auffällig erscheinen, aber es ist Tatsache, daß zwischen den einzelnen Gestalten, seien es Götter oder seien es Giganten, sich nirgends eine innere Beziehung, ein Zeichen, sagen wir einmal, rein menschlicher Teilnahme, nirgends auch ein Ausdruck reinen Seelenschmerzes zeigt. Indessen versuchen wir nur einmal in diese Kompositionen eine Gestalt von dem hochtragischen Pathos des Laokoon, eine Gruppe wie die des sein Weib und dann sich selbst tötenden Galliers oder auch nur den sterbenden Fechter in der hoffnungslosen Entsagung seines Schmerzes zu setzen: wir finden keinen Platz für sie. Sie würden uns zu sehr an eine Stelle fesseln, und damit wäre das Gleichgewicht gestört. So fällt z. B. die Gestalt des in seiner Haltung an den sterbenden Fechter erinnernden Gefallenen zu Füßen des Apollo eigentlich aus der allgemeinen Stimmung des Ganzen heraus. Im wilden Kampfgewühle ist für gewisse Arten des Empfindens und Fühlens kein Raum; hier aber befinden wir uns eben noch mitten in diesem Kampfe, dem Kampfe entfesselter Kraft wilder elementarer Mächte, die von den höheren Mächten des Lichtes und des Geistes in ihre Schranken zurückgewiesen und vernichtet werden. Und dieser Kampf ist nur der künstlerische Ausdruck der in dem Baue selbst, welchen er schmückt, wirkenden statisch-mechanischen Kräfte des Druckes und Gegendruckes.

Die Reliefs der Ara erscheinen hiernach in einem durchaus veränderten Lichte. Es springt in die Augen, daß sie mit Werken von der Art des Laokoon durchaus nicht auf eine und dieselbe Linie gestellt werden dürfen. Das sind durchaus freie Schöpfungen, die jede an und für sich als selbständiges Kunstwerk dastehen. Bei ihnen ist der Künstler nicht nur frei in der Wahl seines Gegenstandes, er ist auch nicht gebunden in der Wahl der Form, der künstlerischen Ausgestaltung der Idee. Nur aus der Idee heraus soll er die entsprechende künstlerische Form der Darstellung finden, und diese Idee wiederum soll bis in die feinsten Spitzen hinein das Ganze durchdringen. Die pergamenischen Skulpturen haben von vornherein die Aufgabe, einem bestimmten Zwecke zu dienen; es ist also bei ihrer Beurteilung nicht ein absoluter, sondern ein relativer durch diesen Zweck bestimmter Maßstab anzulegen. Die erste Forderung ist die Erfüllung dieses Zweckes, und erst nach dessen Erfüllung dürfen andere Forderungen in Betracht gezogen werden. Trotz der Ausführung in überlebensgroßem Maßstabe fallen also die Reliefs der Gigantomachie unter den Gesichtspunkt der tektonisch-dekorativen Kunst.

Um uns die Bedeutung dieses Gesichtspunktes klar zu machen, versetzen wir uns einmal mit einem starken Sprunge rückwärts in die Zeit der Anfänge der griechischen Kunst. Dort begegnen wir der Beschreibung des homerischen Schildes als des ältesten uns bekannten umfangreichen Werkes einer noch durchaus dekorativen Kunst, in welchem die Grund-

prinzipien derselben in stärkster Weise hervortreten. Das Erste, die fest gegebene Grundlage, bildet hier der Raum, dessen Gliederung gewissermaßen organisch aus der Form und der Fügung des Schildes selbst herauswächst. Das Zweite ist der Gedanke, die der künstlerischen Ausschmückung zugrunde liegende poetische Idee, die sich auf der gegebenen Gliederung des Raumes entfaltet und gerade so aus dieser herauswächst, wie diese selbst aus den tektonischen Bedingungen des Schildes, so daß sich beides zu einer untrennbaren Einheit verbindet und man zweifeln könnte, was früher dagewesen, der gegebene Raum oder die künstlerische Idee, die sich den Raum erst für ihre Zwecke geschaffen habe. Die Ausführung des Einzelnen tritt dagegen in den Hintergrund. Ja wenn man einerseits an dieser Idee, einer Darstellung des Alls und des gesamten Erdenlebens, als einer zu weiten und zu umfassenden Anstoß genommen hat, wenn wir andererseits die Empfindung haben, daß die neueren Versuche einer Rekonstruktion fast überall an Überladung leiden, so möchte man glauben, daß eine Durchbildung des einzelnen mit allen Mitteln einer vollendeten Kunst dem Beschauer zu viel zumute. Es scheint vielmehr, daß der Reichtum der Idee zu voller Geltung nur bei einer Beschränkung in der Ausführung zu gelangen vermöge, wie sie gerade der noch nicht entwickelten ältesten Kunst eigen ist, welche sich begnügt, durch Gestalten von kindlich einfachster, aber scharf ausgeprägter Schematisierung in Stellung und Bewegung eine Handlung und durch die Handlung einen Gedanken mehr andeutend, aber dennoch klar auszudrücken, ohne unsere Aufmerksamkeit durch eine zu sehr ins einzelne gehende Ausführung von der Hauptsache abzulenken.

Auf der Höhe der griechischen Kunst steht der Fries des Parthenon, entstanden unter wesentlich andern Bedingungen als der Schild des Achilles und die pergamenische Ara, aber in hervorragendem Maße ein Werk dekorativer Kunst. Auch hier ist das zuerst Gegebene der Raum nach seiner Gliederung in Vorder-, Rück- und Nebenseiten, die untereinander nicht gleichwertig, doch zugleich zu einer Einheit zusammengefaßt sind. Das Zweite ist wiederum der Gedanke, die Idee des Ganzen, die sich nicht etwa nur in, sondern aus dem Raume heraus, hier sogar aus der Besonderheit der Lage des Tempels von der Rückseite nach der Vorderseite zu entwickelt. Die Ausführung ist allerdings eine der höchsten Blüte der Kunst entsprechende; und doch gilt auch hier, wie vom Schilde, daß sie dem Gedanken untergeordnet ist und, für sich betrachtet, dem Beschauer nicht zu viel zumutet. Sehen wir von den absichtlich gelockerten Reitergruppen der Rückseite als der Einleitung zum Hauptthema ab, die in ihrer Zerstreutheit eine Unterordnung unter einen einheitlichen Gedanken nicht darbieten, sondern recht absichtlich erst suchen lassen, so bewundern wir zunächst den Reiterzug der auf jeder der beiden Langseiten etwa die Hälfte des Raumes einnimmt. Er bildet eine große Masse, nur leicht, wie eine Melodie durch den Takt, in Rotten geteilt. Diese Gliederung genügt für die Ordnung des Ganzen, eine Ordnung, deren Strenge außerdem rhythmisch gemildert wird durch freie Variationen im einzelnen, welche nie die Schranken dieser Ordnung durchbrechen, nie unser Interesse über das, was die Natur des Zuges bildet, hinaus in Anspruch nehmen. Diese Gleichmäßigkeit, diese Zurückhaltung durchdringt aber, wie den Reiterzug, so das Ganze, nicht bloß den Zug der Wagen, der Fußgänger, der verschiedenen bei dem Opfer-

zuge Bediensteten: selbst die Götterversammlung fällt nicht heraus aus der Stimmung des Ganzen, und auch innerhalb dieser Versammlung beansprucht kein einzelner ein unbedingtes Übergewicht; selbst Zeus ist nur der erste unter seinesgleichen. Das liegt nicht etwa in der Sache, im Thema, sondern in der Auffassung des Themas für den besonderen Zweck. Der Künstler verzichtet freiwillig darauf, alle Schönheiten im einzelnen zu entwickeln, die sich bei voller Freiheit aus dem Thema entwickeln ließen; er begnügt sich mit denen, welche der dekorative Zweck verträgt. Gerade dadurch aber, daß uns nichts stört, nichts überwiegend in Anspruch nimmt und doch unser Interesse von Anfang bis zu Ende wach erhalten wird, ist dieser dekorative Zweck im höchsten Sinne erfüllt.

Die pergamenische Ära führt uns an das Ende der griechischen Kunstentwickelung; aber auch hier ist noch immer das zuerst Gegebene der Raum, und zwar nicht eine einfache ebene Fläche, die künstlerisch angefüllt oder, wie am Parthenon die ursprüngliche Triglyphengliederung, wie mit einem schmuckreichen Teppich zugedeckt werden soll, sondern die äußere Fläche eines struktiven Körpers, in deren Ausschmückung die innere Natur dieses Körpers, die in demselben wirkenden statischen und mechanischen Kräfte zum Ausdruck gelangen sollen. In der Erfüllung dieser Aufgabe, der Lösung dieses in erster Linie architektonischen Problems zeigt sich der Künstler (denn diesen Teil der Erfindung werden wir doch nur auf einen einzigen Künstler zurückführen dürfen) als den Geistern der besten Zeit durchaus kongenial und ebenbürtig. Aus den tiefsten Grundanschauungen der griechischen Kunst heraus wird er der neuen Aufgabe gerecht; und namentlich die ganz neue Art der Reliefbehandlung ist eine hervorragende Tat griechischen Künstlergeistes. Das Zweite ist auch hier noch immer der Gedanke, die Wahl des Gegenstandes, der sich mit der architektonischen Aufgabe deckt und aus ihr herauswächst: der Kampf und Widerstreit, die Bändigung der elementaren Kräfte durch die Mächte einer höheren Intelligenz als Versinnbildlichung der in der Materie ruhenden, aber durch das Gesetz gebundenen Kräfte. Auch diese zweite Forderung ist mit dem vollen Maße echter Genialität und Originalität erfüllt.

Ich darf wohl behaupten, daß man an diese gegenseitige Durchdringung von Bauwerk und Bildwerk bisher kaum gedacht, daß sich wenigstens noch niemand von derselben bestimmte Rechenschaft abgelegt hat. Darum war aber doch das Verhältnis selbst bisher schon immer vorhanden. Als ich früher einmal (bei H. Grimm über Künstler und Kunstwerke II) [vgl. Kl. Schr. III] den Nachweis zu liefern unternahm, daß die Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan auf das innigste verwachsen sei mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur und der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, mußte ich darauf hinweisen, daß dasjenige Verdienst, welches Raffael wie keinen anderen der Neueren den Künstlern des Altertums als ebenbürtig an die Seite stellt, auf der Beobachtung eben dieser ewigen und unabänderlichen Gesetze beruhe, die von den Forderungen der besonderen malerischen Aufgabe unabhängig schon durch die äußeren Bedingungen, unter denen diese Schöpfungen entstanden, Erfüllung heischten. „Wir empfinden sofort und ohne bewußtes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und

Befriedigung, ohne welche wahrer Genuß nicht denkbar ist." So glaube ich behaupten zu dürfen, daß jene Wechselbeziehungen zwischen Bau- und Bildwerk auch bei den pergamenischen Skulpturen schon bisher unbewußt auf den Beschauer gewirkt haben, daß das unbewußte Gefühl, es sei hier ein großes Problem nach seinen Grundvoraussetzungen mit genialem Blicke gelöst, jene innere Beruhigung und Befriedigung erzeugt habe, die in der hohen Bewunderung dieser Skulpturen so vielfachen Ausdruck gefunden hat.

Mit dieser Wirkung hängt es aber offenbar zusammen, daß der Beschauer ebenso unbewußt gewisse Anforderungen, die er an Werke anderer Art zu stellen gewohnt ist, hier gar nicht erhebt. Dahin gehört, daß, obwohl der Zweck des gesamten Baues, sowie der Gegenstand der Darstellung selbst ein religiöser ist, doch das Fehlen eines spezifisch religiösen Elementes, auf welches oben ausführlich hingewiesen wurde, gar nicht empfunden wird. Wir verlangen nicht eine Verherrlichung des einen oder des anderen Gottes, wo alle, ein jeder nach seiner Kraft und der besonderen Art der Bewaffnung in Anspruch genommen wird, wo sie alle als eine einzige einheitliche Potenz gegen eine andere, mit gleichen Ansprüchen auftretende Potenz im Kampfe begriffen sind. Um uns hierüber noch klarer zu werden, setzen wir einmal unter den gleichen architektonischen Bedingungen an die Stelle der Gigantomachie eine Hunnenschlacht oder etwa den Vernichtungskampf der christlichen Zivilisation gegen den Islam und fragen uns, ob darin wohl einzelne hervorragende Heldenabenteuer oder noch so schöne, menschlich rührende Züge und Episoden, wie etwa die Fortschaffung, Pflege der Verwundeten oder Totenklage einen passenden Platz finden dürften? Sie würden uns mehr zerstreuen und verwirren und von der welthistorischen Bedeutung des Ganzen abziehen.

So müssen wir schließlich anerkennen, daß die Künstler sich von einem innerlich vollkommen berechtigten Empfinden haben leiten lassen, wenn sie das gesamte psychologische Element in den Hintergrund drängten und in der Entwickelung des Themas den Kampf als Kampf in der Mannigfaltigkeit seiner materiellen Phasen in den Vordergrund stellten.

Sind damit die Grundbedingungen einer tektonisch dekorativen Kunst erfüllt, so durfte nun allerdings in der technisch-künstlerischen Ausführung des Einzelnen den mannigfach veränderten Bedingungen, wie sie durch die Anschauungen der Zeit und andere Verhältnisse gegeben waren, entsprechende Rechnung getragen werden. Nur sollen wir uns dieser Grenzen bewußt bleiben und uns nicht durch den äußeren Glanz der Darstellung verleiten lassen, diese Arbeiten über andere zu erheben, welche, unter ganz verschiedenen Voraussetzungen entstanden, auch anderen und zum Teil höheren Anforderungen entsprechen. Wollen wir einmal vergleichen, so mögen wir vielmehr unsern Blick von der vorhergehenden griechischen Kunst ab und auf die Kunst anderer Völker und Zeiten hinlenken und uns fragen, welchen Erscheinungen wir dort allerdings nicht unter durchaus entsprechenden, aber doch annähernd analogen Verhältnissen begegnen.

Nur zwölf Jahre nach Raffaels frühzeitigem Tode begann sein bedeutendster Schüler, Giulio Romano, zu Mantua im Palazzo del Tè, den Sturz der Giganten zu malen, also denselben Gegenstand, welchen die Pergamener plastisch ausführten. Indem es der Zufall fügte, daß ich wenige

Tage nach meiner ersten Bekanntschaft mit diesen Skulpturen auch ihr malerisches Gegenstück zu betrachten Gelegenheit hatte, mußte mir eine vielfache Verwandtschaft zwischen beiden Werken besonders lebendig vor Augen treten. Beide gehören einer Entwickelung der Kunst zweier verschiedener Völker und Zeiten an, die ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Beide befinden sich im Vollbesitze aller Mittel der Kunst und sind verwandt in dem Bestreben, mit Hilfe dieser Mittel alles Frühere zu überbieten, freilich nicht in der Tiefe geistiger Auffassung, aber doch in äußerer Großartigkeit, in der Steigerung gewaltiger Kraftentwickelung, in der rhetorischen Wirkung, in der Virtuosität der Ausführung. Beiden endlich ist gemeinsam, daß sie an einen gegebenen Raum gebunden und im Zusammenhange mit demselben entstanden sind. Um so lehrreicher sind nun aber die Verschiedenheiten, die sich in der Auffassung der antiken und der modernen Kunst herausstellen. Daß Giulio Romano von der antiken Tradition abweicht, indem er Zeus allein seinen Blitz schleudern läßt und die gewaltige Macht des Gottes dadurch zu veranschaulichen strebt, daß die anderen Götter, selbst Athene nicht ausgenommen, vor Schrecken scheu zurückweichen, kommt hier weniger in Betracht. Wenn aber der antike Künstler nur einmal, bei der Darstellung des stiernackigen Giganten, sich auf der bedenklichen Grenze bewegt, welche die künstlerische Auffassung einer gewaltigen elementaren Naturkraft von der einer wilden Brutalität scheidet, so läßt sich nicht leugnen, daß Giulio Romano bei seiner Darstellung der Giganten in formal-künstlerischer wie ideeller Auffassung die Grenzen stark überschritten hat und in derbe Plumpheit der Form und roheste Wildheit im Ausdruck verfallen ist. Noch charakteristischer ist es endlich, daß er in dem Zimmer, welches er auszumalen hatte, Fenster vermauern, die Ecken abrunden, an Tür- und Fensteröffnungen unregelmäßige Steinmassen einfügen ließ, als solle mit den Giganten auch die Erde in ihren Grundfesten erschüttert erscheinen und zusammenstürzen. Gerade darin tritt ein tief innerlicher Gegensatz zur Auffassung der antiken Kunst deutlich zutage Während die Bildwerke der Ara nur innerhalb der Bedingungen des gegebenen Raumes existieren, wird von Giulio Romano der architektonische Raum gewissermaßen vernichtet, um einer durchaus willkürlichen Phantasie um so freier die Zügel schießen zu lassen.

Man wird vielleicht in solchen Übertreibungen nur die subjektive Verirrung eines einzelnen Künstlers erkennen wollen. Aber auch diese gibt doch ein Anzeichen dafür ab, daß die Bande des Klassizismus bereits gelöst waren; und wenn später die eklektische Schule der Bologneser noch einmal zu größerer Mäßigung zurückkehrt, so bewahren doch die allgemeinen Tendenzen, das Streben nach Kolossalität, nach Darlegung der ausgebreitetsten technischen und formalen Kenntnisse, sowie eines rhetorisch gesteigerten Pathos auch bei ihnen ihre volle Geltung. Gehen wir aber noch weiter herab, so finden wir Werke, wie das Deckengemälde der Kirche S. Ignazio in Rom von dem Jesuiten Pozzi: selbst hier noch müssen wir die Virtuosität der Technik, der Zeichnung, überhaupt des künstlerischen Machwerks in hohem Grade bewundern. Aber es ist charakteristisch, daß gerade eine besondere Art künstlerischen Wissens, eine seltene Kenntnis der Perspektive von den mathematisch tektonischen Prinzipien abführt und dazu dient, alles einfach Natürliche in Stellungen und Bewegungen zu

meiden, die Gestalten von einem nach eigenem Belieben gewählten Augenpunkte aus in den gekünsteltsten, gewaltsamsten und abenteuerlichsten Stellungen zu zeigen, den gegebenen Raum des Gewölbes vollständig zu negieren und in ein unbegrenztes, über dem Schiffe der Kirche gewissermaßen offenes Himmelsgewölbe aufzulösen.

Werke solcher Art lassen sich mit der Gigantomachie kaum noch vergleichen: was ihnen etwa noch gemeinsam ist, tritt gegenüber den Verschiedenheiten, welche sie voneinander trennen, durchaus in den Hintergrund. In der Tat bringt uns die Hinweisung auf die Werke der Neuzeit den Gegensatz zwischen antiker und neuerer Kunst zum vollsten Bewußtsein; und die Gigantomachie tritt dadurch als ein noch durchaus griechisches Werk in die vorteilhafteste Beleuchtung. Ja die Strenge der Kritik, welche wir an ihr bei der analytischen Prüfung ausgeübt haben, wird in einem wesentlich gemilderten Lichte erscheinen, wenn wir uns jetzt erinnern, daß dieser griechische Grundcharakter in den bisherigen Erörterungen nirgends in Zweifel gezogen wurde, vielmehr überall die Voraussetzung der Beurteilung bildete. Daß innerhalb dieser Begrenzung der höchste Maßstab angelegt wurde, geschah keineswegs nur um zu loben oder zu tadeln, sondern um die einzelnen Erscheinungen nach ihrem inneren Wesen zu begreifen und als notwendig in dem Entwickelungsgange der griechischen Kunst nachzuweisen. Hierbei durfte allerdings eine Gleichstellung mit der Kunst der voralexandrinischen Zeit selbstverständlich als ausgeschlossen betrachtet werden. Es konnte sich also im wesentlichen nur um das Verhältnis zur „alexandrinischen" Zeit handeln, die wir uns schon längst als die hellenistische der klassisch-hellenischen gegenüberzustellen gewöhnt hatten. Wie in Literatur und Poesie, so war dieselbe auch in der Kunst durch ein gewaltiges Wissen und Können charakterisiert, das uns aber in den bisher bekannten Werken nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel zu einem höheren Zweck entgegentrat, sei es, daß in den historischen Skulpturen die für das Griechentum entscheidenden Kämpfe mit eindringlichster Wahrheit geschildert, sei es, daß durch die Darstellung des tragischen Geschickes eines Laokoon das menschliche Gemüt in seinen Tiefen erschüttert und durch Furcht und Mitleid gereinigt und geläutert werden sollte. Damit schien das letzte Ziel der Plastik erreicht, über welches hinaus eine noch höhere Anspannung zur Vernichtung ihres eigenen Wesens hätte führen müssen. Als nun durch die Entdeckung der Gigantomachie das Material der Forschung eine bedeutende Bereicherung erfuhr, mußte sich natürlich zuerst die Frage aufdrängen, wie weit durch dieselbe unsere bisherigen Anschauungen ihre Bestätigung finden oder einer Berichtigung bedürfen möchten. Die zu diesem Behufe unternommene eingehende Prüfung gelangte zu dem Ergebnis, daß in der Gigantomachie eine Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen, ein Überbieten des gewaltigen dramatischen Pathos nicht gefunden werden konnte. Ebenso hatte die Durchbildung der Form, insofern sie überwiegend die Trägerin eines individuellen Ausdrucks oder einer historischen Charakteristik sein soll, keine weitere Verfeinerung oder Verschärfung erfahren. Vom Standpunkte der historischen Betrachtung liegt hierin keineswegs ein Tadel. Im Gegenteil, wenn wir in einem vereinzelten Versuche, wie der Bildung des stiernackigen Giganten die Gefahren der Übertreibung nur zu klar erkennen, müssen wir es den Künstlern sogar zum Lobe anrechnen, daß sie

im ganzen das Überschreiten gewisser Grenzen vermieden haben, welche unfehlbar zur Ausartung hätten führen müssen. Überhaupt erkannten wir, daß diese jüngere Kunstrichtung keineswegs die Fortsetzung der älteren pergamenischen, so wenig wie der rhodischen bildete oder auch nur bilden wollte. Es ergab sich mit anderen Worten nicht nur die Berechtigung, sondern die Notwendigkeit, die Kunst des dritten Jahrhunderts bestimmt von der in der ersten Hälfte des zweiten zu scheiden.

Werfen wir jetzt aber auch einen kurzen Blick auf die unmittelbar nachfolgende Zeit! Ein halbes Jahrhundert später stehen wir mitten in der ausgesprochensten „Renaissance", die zwar erst durch den Einfluß Roms zu voller Entwickelung gelangt war, aber mit ihren Wurzeln in eine weit frühere Zeit hinaufreicht. Schon im dritten Jahrhundert war den neuen Bestrebungen der Asiaten gegenüber die im engeren Sinne religiöse Kunst in den Hintergrund getreten. Was man an Tempelbildern für neugegründete Heiligtümer nötig hatte, fand in mehr oder weniger engem Anschlusse an die bereits festgestellten Ideale seine Befriedigung. Haben doch dafür auch die Ausgrabungen von Pergamos einen neuen Beleg geliefert in dem kolossalen Athenetorso, der, ich kann im Augenblicke nicht entscheiden, ob sein Vorbild oder sein Seitenstück im dem seit lange bekannten Marmor der École des beaux arts in Paris hat, unbestritten einer Erfindung aus der Zeit des Phidias. So liegt denn für jene griechisch-römische Renaissance das eigentlich Bezeichnende in dem Verzicht auf das eigene poetisch-künstlerische Schaffen: wo es sich nicht um einfaches Kopieren handelt, bleibt höchstens noch für ein etwas freieres „Reproduzieren" Raum übrig.

Daß die jüngere pergamenische Kunst zu dieser Renaissance in keinen Beziehungen steht, bedarf keines Beweises. Zwar hat man behauptet, daß sie nicht verschmäht habe, den älteren Formenvorrat der Plastik auszunutzen, ja daß man in dem ganzen Friese ein wahres Repertorium klassischer Motive voraussetzen dürfe. Das mag zugegeben werden, soweit es sich um Reminiszenzen, einzelne Motive handelt. Entlehnte doch auch die gleichzeitige Rhetorik den größten Teil ihrer Phraseologie, ihrer Figuren und Wendungen den Mustern der klassischen Zeit. Ebenso konnte die Kunst als Erbin einer reichen Vergangenheit nicht umhin, die Schätze dieser Erbschaft zu benutzen und zu verwerten; aber sie vermied ein förmliches Übertragen älterer Vorbilder, welches nicht nur die eigene Freiheit beeinträchtigt haben würde, sondern auch von vornherein sich mit der neuen Art der Behandlung des Hochreliefs nicht wohl hätte in Einklang bringen lassen: selbst ein entlehntes Motiv bedurfte vielfacher Umgestaltungen, um es in seiner neuen Verwendung dem Ganzen auch nur äußerlich harmonisch einzuordnen.

Die jüngere pergamenische Kunst bildet also nicht die Fortsetzung der älteren, ist aber ebensowenig die Vorläuferin der Renaissance. Nur in einem noch weiteren Zusammenhange läßt sich ihr Wesen richtig verstehen, wenn wir nämlich die gesamte Entwickelung der griechischen Kunst einem Kreislaufe vergleichen, der sich in diesen Werken vollendet. Wie schon oben bemerkt, trug die griechische Kunst in ihren Anfängen einen durchaus dekorativen Charakter; aber sie entwickelte sich auf der Grundlage streng tektonischer Prinzipien, die, je geringer noch die Fähigkeit künst-

lerischen Ausdrucks war, um so mehr die ganze Ausführung oft bis in das einzelste hinein beherrschten. Als sodann die Kunst das Studium der Formen in dem Maße bewältigt hatte, daß sie in voller Freiheit durch dieselben die höchsten Ideen des Griechentums künstlerisch zu gestalten und zu verkörpern imstande war, da treten jene Prinzipien zwar äußerlich mehr in den Hintergrund, aber sie wirken halb im stillen und innerlich noch immer fort, indem die Kunst, durch ihre Hilfe zur Freiheit erzogen, ihre Bedeutung als die eines regelnden Elementes willig anerkennt, und die höchste Blüte beruht eben darauf, daß nicht nur der geistige Inhalt und dessen körperliche Darstellung, sondern auch die formalen Grundlagen künstlerischer Gestaltung sich vollständig die Wage halten und zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Diese Einheit mußte sich lockern, sobald die Meisterschaft in der Beherrschung der künstlerischen Mittel über das durch den Inhalt bedingte Maß für sich selbst Ansprüche zu erheben begann. Man suchte denselben anfangs zu begegnen, indem man ihnen mit einer Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen entgegen kam: das höchste dramatische Pathos fängt an, nicht mehr Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Darlegung höchster formaler Meisterschaft zu werden. Aber auch hier mußte sich der Kreis der Ideen, denen die Kunst auf diesem Gebiete Gestalt zu verleihen berufen war, nach und nach erschöpfen, und immer mehr richtete sich das Augenmerk von der Größe und Tiefe weg zu dem Außerordentlichen der äußeren Erscheinung. Wir erkannten das Abschüssige dieser Bahn bei einer Vergleichung des farnesischen Stieres mit dem Laokoon; und ebenso mußten wir bei der Gigantomachie an die Erzeugnisse einer epideiktischen Beredsamkeit erinnern, bei welcher der sachliche Inhalt nur bestimmt schien, als Unterlage für eine glänzende Darlegung rhetorischer Kunst zu dienen. Nicht auf den ethisch-religiösen Gehalt der Gigantomachie richteten die Künstler ihr Hauptaugenmerk, sondern sie benutzten nur die reiche Fülle lebendiger und bewegter Situationen, welche das Thema darbot, um eine große dekorative Aufgabe mit allem Glanze künstlerischer Rhetorik zu lösen. Wenn trotzdem die griechische Kunst an diesem entscheidenden Wendepunkte vor den Auswüchsen subjektiver Willkür, vor Zucht- und Schrankenlosigkeit bewahrt blieb, wie sie uns in den Werken der neueren Kunst entgegentrat, so verdankte sie dies einem konservativen Zuge, der sich in ihrer ganzen Geschichte nie ganz verleugnet hatte. Sie erinnerte sich ihres Ausgangspunktes und berief die alten, nur zeitweise zurückgedrängten tektonischen Prinzipien zu neuen Diensten. Wie diese früher den noch schwachen Kräften der werdenden Kunst als Stütze dienten, so fällt ihnen jetzt die Aufgabe zu, das zu üppige Überquellen zurückzudämmen, die überschüssige Kraft zu bändigen und die rein subjektive Willkür zu zügeln. Sie erfüllen diese Aufgabe und erheben dadurch die dekorative Kunst auf eine höhere Stufe des Daseins, die neu in ihrer Erscheinung, kühn und gewaltig in ihrer Wirkung uns immer noch als eine echt griechische Entwickelungsphase künstlerischen Geistes entgegentritt. Die Künstler verfolgen dabei nicht die Absicht, mit den Leistungen der unmittelbar vorhergehenden Zeit zu wetteifern, das dramatische Pathos, die innere geistige Spannung zu steigern und zu überbieten, und überhaupt die alten Formen mit einem neuen geistigen Inhalte zu erfüllen. Vergleichen wir aber zum Schlusse das Gesamtbild der griechischen Kunst mit

einem Werke der Architektur, so dürfen wir in einem doppelten Sinne behaupten, daß die jüngere pergamenische Kunst in den Skulpturen der Gigantomachie die Aufgabe gelöst habe, den stolzen Bau der griechischen Kunstgeschichte mit einem neuen dekorativen Gliede zu krönen und abzuschließen.

Über eine Marmorgruppe in Wörlitz.*)

(1884.)

Die Einberufung der Philologenversammlung nach Dessau mußte in dem Vortragenden die Erinnerung an die Antiken seines Heimatsortes Wörlitz wachrufen, unter denen ihm schon seit Jahren eine kleine Marmorgruppe im Bibliothekzimmer des herzoglichen Schlosses eine eigenartige Stellung einzunehmen schien. Dieselbe ist nicht ganz unbeachtet geblieben: eine kleine Photographie wurde von Leopold Gerlach publiziert: Choix d'antiques conservées au château et au Panthéon de Woerlitz, Zerbst 1862 pl. 5; und eine kurze wissenschaftliche Besprechung, bei welcher der Vortragende nicht ganz unbeteiligt war, findet sich in der Schrift von Dr. W. Hosäus: Die Wörlitzer Antiken, Dessau 1873 S. 20—23 [Abb. 67 nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen II Nr. 385]. Doch verdient sie wohl in Verbindung mit neugewonnenen wissenschaftlichen Tatsachen eine größere Beachtung in weiteren Kreisen, als ihr bis jetzt zuteil geworden ist; und die Vereinigung archäologischer Fachgenossen bot daher einen passenden Anlaß, sie einer erneuten Prüfung zu unterwerfen. Zu diesem Zwecke hatte S. H. der Herzog huldreichst gestattet, daß die Gruppe selbst von Wörlitz nach Dessau gebracht und in dem Sitzungssaal der archäologischen Sektion allgemeiner Betrachtung zugänglich gemacht wurde.

Über Größe und Herkunft des Werkes bemerkt Hosäus: „Höhe der männlichen Figur 0,47, Höhe der danebenstehenden weiblichen Figur 0,30. Die Länge des ganzen Werkes in seinem jetzigen Zustande 0,41. — Früher im Besitz des Prinzen Johann Georg (Hans Jürgen) von Anhalt-Dessau, Bruders des Herzogs Leopold Friedrich Franz und von jenem ursprünglich im Georgium bei Dessau aufgestellt. Durch testamentarische Verfügung des Prinzen 1811 in den Besitz des Herzogs Franz."

Die Gruppe in ihrem restaurierten Zustande besteht aus der aufrechtstehenden Gestalt eines unbärtigen jungen Mannes, der die auf der Schulter aufliegende Löwenhaut um den linken Arm geschlungen hat und in der Linken die auf den Ast eines neben ihm stehenden Baumstammes aufgestützte Keule gefaßt hält. Den Blick nach der anderen Seite gewendet hat er mit der abwärts gerichteten Rechten an der Handwurzel den linken Unterarm einer Frau umfaßt, die nur mit dem Mantel halb bekleidet, mit dem linken

*) Verhandlungen der 37. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Dessau, 1884, S. 189—191. Anmerkung der Redaktion: „Die in loser Form vorgetragenen Bemerkungen sind hier nicht wörtlich, sondern nach ihrem Inhalt aus dem gütigst eingesandten Manuskript des Verfassers von dem Vorsitzenden der Sektion mitgeteilt."

Knie den Boden berührt und verzweiflungsvoll zu ihm aufblickt. Auf der entgegengesetzten Seite, d. h. zur Linken, erscheinen wie von hinten hervorschreitend zwei Frauengestalten, die eine, halbbekleidet und jugendlicher, mehr freundlich oder bittend ihm zugewandt, die andere halb hinter ihr, wie im Begriffe sich ängstlich zu entfernen. — Leider ist die Gruppe in



67. **Marmorgruppe in Wörlitz. (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen.)**

sehr wichtigen Teilen stark restauriert, und die erneute Betrachtung diente nur zur Bestätigung dessen, was darüber bereits bei Hosäus bemerkt ist: „Von der männlichen Figur scheinen nur der rechte Fuß und die Zehen des linken alt; Keule neu, alt aber am Stamm (auf dem sie ruht) der Ansatz; der Stamm selbst nebst einer Klaue und dem Schwanze unten alt, oben neu; von der knienden weiblichen Figur nur der an der Plinthe haftende Teil, etwa einen Finger breit, und der vordere Teil des rechten Fußes

alt; von den beiden anderen weiblichen Figuren Kopf und rechter Arm der vorderen, Vorderarm nebst Gewandzipfel der hinteren neu." — Trotz dieses Zustandes nimmt das kleine Werk schon als Gruppe, welche vier Figuren auf einheitlicher Basis vereinigt, unter den uns aus dem Altertum erhaltenen Skulpturen eine ganz ungewöhnliche Stellung ein, indem sie nur durch die Kolossalgruppe des farnesischen Stieres in der Zahl der Figuren übertroffen wird; und wir fragen daher, ob ihr auch nach anderen Seiten ein wenigstens einigermaßen entsprechender eigentümlicher Wert zuzuerkennen sei.

Prüfen wir zunächst den Gegenstand der Darstellung! Die frühere Deutung auf Theseus, dem nach Erlegung des Minotauros die athenische Jugend wegen ihrer Errettung ihre Dankbarkeit bezeigt, bedarf keiner langen Widerlegung. Das bekannte herkulanensische Gemälde (Helbig, Wandgem. Kampaniens Nr. 1214; Millin, gall. myth. 128, 491), das man früher zur Unterstützung herbeigezogen hatte, liefert gerade den Gegenbeweis: denn wir finden in demselben, was zur Charakterisierung des Gegenstandes notwendig ist, den getöteten Minotauros und außer den athenischen Mädchen auch Knaben. Weit enger ist die Verwandtschaft, welche die Wörlitzer Gruppe mit einem schon bei Hosäus zitierten pompeianischen Gemälde verknüpft: Helbig Nr. 1142; Minervini, il mito di Ercole e di Iole (Mem. dell' Acc. ercolan. V p. 176); Arch. Zeit. 1844 Taf. 17. Hier haben wir die fliehend oder bestürzt auf das eine Knie niedergesunkene weibliche Gestalt, die von einer männlichen Gestalt erfaßt wird, dazu zwei andere weibliche Wesen, von denen das eine dem angegriffenen, das andere dem angreifenden Teile günstiger gestimmt scheint. Die Komposition ist lebendiger und malerischer gruppiert; aber die Verteilung der Rollen ist die gleiche. Die Hauptfigur ist deutlich als Herakles charakterisiert, und auf diesen deutet auch der Rest der Löwenhaut in der Marmorgruppe. Die kniende weibliche Gestalt ist teils für Iole, teils für Auge gehalten worden. Doch hat sich die erstere Deutung nicht überzeugend begründen lassen. Einfacher ist die zweite, daß Auge, die Priesterin der Athene in Tegea, und zwar in dem Bilde etwa beim Waschen eines heiligen Gewandes, von Herakles überrascht wird, mit dem sie den Telephos erzeugt. Wenn sich für die beiden Nebenfiguren auch heute noch keine bestimmte Benennung vorschlagen läßt, so kann dies doch der Hauptsache keinen Eintrag tun. Dagegen mußte die Beziehung der Marmorgruppe auf die gleiche Szene schon längst als durchaus wahrscheinlich gelten. Doch blieb bisher ein nicht leichtwiegendes Bedenken übrig, nämlich was wohl den Künstler veranlaßt haben könne, gerade diesen Gegenstand in einer für die statuarische Kunst so seltenen Auffassung, in einer Gruppe von vier Figuren zur Darstellung zu wählen. Dieses Bedenken hat in den letzten Jahren seine Erledigung gefunden durch die pergamenischen Entdeckungen. In den Gründungssagen von Pergamos spielen die Erzählungen von Telephos und seiner Mutter Auge eine hervorragende Rolle; und der kleinere Fries der großen Ara läßt trotz seiner argen Verstümmelung noch deutlich erkennen, daß den Hauptinhalt seiner Darstellungen eben diese Stammsagen bildeten. Es kann also nicht befremden, wenn zur Zeit der Blüte des pergamenischen Königtums und bei einer ganz außergewöhnlichen Massenhaftigkeit künstlerischer Produktion einem Künstler die Aufgabe zufiel, den Ausgangspunkt aller dieser Sagen, die Begegnung des Herakles und der Auge, auch einmal in statuarischer Auffassung zu behandeln.

Dadurch aber drängt sich die Frage auf, wie sich der kleine erhaltene Marmor zu einem hiernach vorauszusetzenden, der Verherrlichung des pergamenischen Königtums gewidmeten größeren Originalwerke verhalten möge. Unter diesem Gesichtspunkte durfte die wohlerhaltene Basis des Marmors nicht unberücksichtigt bleiben; und es zeigte sich, daß unter den verschiedenen Formen statuarischer Basen, welche Dütschke in der Arch. Zeitg. 1876 Taf. 2 zusammengestellt hat, sich keine in ihrer Profilierung der der Wörlitzer Gruppe verwandter erweist, als die des bekannten Schleifers in Florenz (Nr. XV), welcher wiederum in seinem künstlerischen Charakter keinem antiken Werke näher steht, als den attalischen Gallier- und Barbarenstatuen. Sodann lenkte sich die Aufmerksamkeit auf die Qualität des Marmors. Ohne spezielle Sachkenntnis glaubte doch der Vortragende behaupten zu dürfen, daß der Marmor nicht carrarisch, auch nicht attisch oder parisch sei, daß er vielmehr, äußerlich betrachtet, sich der noch immer nicht genau untersuchten Qualität der pergamenischen Barbarenstatuen durchaus verwandt zeige. Noch ein anderer Umstand wurde als bestätigend hervorgehoben: die Behandlung der Oberfläche des Marmors zeigt eine gewisse Glättung, durch welche wir ebenfalls an die genannten Werke erinnert werden. Die künstlerische Ausführung kann freilich an sich nicht als eine vorzügliche bezeichnet werden. Doch entbehrt sie namentlich in einigen wohlerhaltenen Gewandpartien nicht eines bestimmten Charakters, der sie von römischer Kopistenarbeit wesentlich unterscheidet und es recht wohl als zulässig erscheinen läßt, hier etwa die Hand eines untergeordneten Künstlers attalischer Zeit zu erkennen, der das größere Originalwerk eines bedeutenderen Meisters in einen kleineren Maßstab übertrug. Auch dafür liefern die kleineren attalischen Gruppen in ihrem Verhältnis zu Werken wie der sterbende Fechter eine passende Vergleichung.

Laokoon.*)

Zum Andenken an Karl Bernhard Stark.

(1879.)

Wenige Wochen vor seinem schnellen und unerwarteten Tode, ja nur wenige Tage vor seiner letzten Erkrankung hielt K. B. Stark auf der Rückkehr von einer Gebirgsreise in München an, um hier in heiterer, noch durchaus ungetrübter Stimmung einen Tag mit mir zu verbringen. Im lebendigen Gedankenaustausch, bei dem sich vielfach eine große Übereinstimmung unserer Ansichten herausstellte, hatte sich unsere Unterhaltung auch auf die Gruppe des Laokoon gewendet. Es sei ihm immer interessant gewesen, bemerkte er, wie Goethe sich seine Grundanschauung über die Gruppe schon in seinen früheren Jahren, bei der Betrachtung der ersten nicht ganz unbedeutenden Sammlung von Gipsabgüssen in Mannheim, kurz nach seiner Abreise von Straßburg festgestellt habe. Von besonderer Feinheit des Verständnisses zeuge aber die Auffassung des älteren Sohnes (rechts vom Be-

*) Archäologische Zeitung XXXVII, 1879, S. 167—170 [Abb. 68].

schauer), den Goethe als nicht hoffnungslos verloren hinstelle. Denn diese Auffassung lasse sich durch ein bisher nicht genügend gewürdigtes Zeugnis des Altertums als die allein richtige begründen. Teilnehmer an unserem Gespräche erhoben Bedenken und vermuteten, es möge sich etwa um eine späte Notiz von zweifelhafter Autorität handeln. Mich berührte die Behauptung Starks in entgegengesetztem Sinne, und er versprach mir, die ganze Frage möglichst bald öffentlich zu erörtern. Unmittelbar nach seiner Rückkehr teilte er mir zur Befriedigung meiner Neugier noch kurz die entscheidende Stelle mit. Darin mußte ich bei der Nachricht von seinem Tode gewissermaßen ein Vermächtnis erkennen, das mir die Verpflichtung auferlegte, nun an seiner Stelle und in seinem Sinne der Frage näher zu treten, und es ist mir dabei eine wehmütige Genugtuung, daß ich damit nur einen Wunsch erfülle, den der Verstorbene noch zwei Tage vor seinem Tode ausdrücklich ausgesprochen hat. Einige Aufzeichnungen, die er schon für die Ausführung bereit gelegt hatte, enthalten nur eine Stellensammlung.

Die ältere Erwähnung bei Goethe, auf welche Stark hinwies, findet sich in „Dichtung und Wahrheit", gegen das Ende des 11. Buches (Ausgabe in 40 Bänden, 1855: XXII S. 65); und da nicht bloß der Laokoon, sondern auch Goethes Verhältnis zum Laokoon unser Interesse erregt, so mag sie hier in ihrem ganzen Umfange mitgeteilt werden:

„Auf Laokoon jedoch war meine größte Aufmerksamkeit gerichtet, und ich entschied mir die berühmte Frage, warum er nicht schreie, dadurch, daß ich mir aussprach, er könne nicht schreien. Alle Handlungen und Bewegungen der drei Figuren gingen mir aus der ersten Konzeption der Gruppe hervor. Die ganze so gewaltsame als kunstreiche Stellung des Hauptkörpers war aus zwei Anlässen zusammengesetzt, aus dem Streben gegen die Schlangen und aus dem Fliehen vor dem augenblicklichen Biß. Um diesen Schmerz zu mildern, mußte der Unterleib eingezogen und das Schreien unmöglich gemacht werden. So entschied ich mich auch, daß der jüngere Sohn nicht gebissen sei, und wie ich mir sonst noch das Kunstreiche dieser Gruppe auszulegen suchte. Ich schrieb darüber einen Brief an Ösern, der aber nicht sonderlich auf meine Auslegung achtete, sondern nur meinen guten Willen mit einer allgemeinen Aufmunterung erwiderte. Ich aber war glücklich genug, jenen Gedanken festzuhalten und bei mir mehrere Jahre ruhen zu lassen, bis er sich zuletzt an meine sämtlichen Erfahrungen und Überzeugungen anschloß, in welchem Sinne ich ihn sodann bei Herausgabe der Propyläen mitteilte."

Hier wird allerdings der ältere Sohn gar nicht erwähnt. Nur die Äußerung über den jüngeren deutet darauf hin, daß er auch das Verhältnis des älteren schon damals so aufgefaßt hat, wie er es später in den Propyläen darlegt.

Dies geschieht zuerst in folgendem Absatze (XXX S. 310): „Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Wahrheit stufenweise dargestellt; der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt . . . . (die Schlange) ist im Begriff unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte." Nachdem er sodann ausführlicher über

den Vater gehandelt, dann aber über die Schlangen als Wesen, „die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen, mehr oder weniger, ohne Verletzung zu paralisieren“, charakterisiert er den Widerstand der letzteren mit folgenden Worten (S. 313): „Der jüngere strebt unmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor: er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters; er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuße abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der Tat, und das Werk ist abgeschlossen.“ In jeder der drei Figuren äußere sich eine doppelte Handlung: „der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien“.

Für die Handlung (S. 315) „gibt es nur einen Moment des höchsten Interesses: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der älteste Sohn“. Man denke sich unter anderen Fällen auch den, daß die eine Schlange, nachdem sie den Vater gebissen, sich umwende und den ältesten Sohn anfalle: „Dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.“

Die drei Empfindungen, die der Mensch bei eigenen und fremden Leiden hat: Furcht, Schrecken und Mitleiden, sind in der Gruppe, und zwar in den gehörigsten Abstufungen, dargestellt und erregt. — (S. 316): „Das Leiden des Vaters erregt Schrecken, und zwar im höchsten Grad, ... (die Gruppe erregt) Mitleiden für den Zustand des jüngeren Sohnes, und Furcht für den älteren, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt.“

Es mag hier sogleich noch die Bemerkung Starks eingeschoben werden, daß auch in dem Gedicht des Sadoletus (bei Lessing: Laokoon Kap. VI) das Verhältnis des älteren Sohnes ähnlich wie bei Goethe aufgefaßt wird (V. 39 ff.):

> Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
> Dum parat adducta caudam divellere planta,
> Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
> Et iam iam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
> Anceps in dubio retinet timor.

Blicken wir jetzt zurück, so sagt Goethe allerdings nirgends, daß der ältere Knabe wirklich gerettet werde, sondern er spricht nur von der Möglichkeit, der Hoffnung der Errettung. Daß aber an eine wirkliche Errettung zu denken sei, dafür berief sich Stark zunächst auf die Gruppe selbst. Der rechte Schenkel des Knaben ist nicht umschlungen: der Körper der Schlange läuft nur über denselben hin; umstrickt ist allein der linke Unterschenkel, und zwar nur durch das dünne, schwache Schwanzende. Selbst sofern es

der Hand des Knaben nicht gelingen sollte, dasselbe abzustreifen, sind wir fast gezwungen anzunehmen, daß, wenn die nach links gewendete Bewegung



68. Laokoongruppe. Rom, Vatikan (Roscher, Lexikon II.)

der Schlange nur noch wenig fortschreitet, der Fuß von selbst frei werden und also der Knabe die volle Freiheit in der Benutzung seiner beiden Beine wiedererlangen wird. In diesem Falle ist aber als weitere Folge sofort

die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben, daß auch der rechte Arm imstande sein werde, sich aus der Schlinge zu ziehen, oder daß es dem Knaben gelingen werde, die Schlinge von dem Arme abzustreifen, die ja so, wie wir sie sehen, überhaupt keine Tötung, sondern höchstens einen Armbruch herbeiführen könnte. Fügen wir noch hinzu, daß die halbe Wendung der Figur vom Vater wegwärts diesen Befreiungsprozeß in künstlerisch klarer und verständlicher Weise einleitet, so werden wir kaum noch zweifeln dürfen, daß es die Absicht der Künstler war, den älteren Sohn als dem Untergange nicht geweiht darzustellen.

Aber auch das letzte Bedenken muß schwinden, sofern es sich herausstellt, daß die Künstler hierbei nicht nach eigenem Ermessen handelten, sondern sich im Einklang mit der Tradition befanden. Diese Tradition aber ist nicht nur vorhanden, sondern sie ist sogar die älteste, welche wir überhaupt besitzen: Starks Gewährsmann ist niemand anders, als der alte Arktinos von Milet in seiner Iliupersis. In den Exzerpten des Proklos (vgl. Jahn, Griech. Bilderchroniken S. 112) steht es geschrieben: *ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν.* Also Laokoon und den einen der Söhne töten die Schlangen, den anderen nicht. Sonderbar! Lessing freilich und Goethe kannten diese Exzerpte nicht; für uns aber sind sie die allbekannten, wichtigsten Quellen für die Kenntnis der verlorenen Epen des troischen Zyklus. Welcker zitiert die Worte (Gr. Trag. I, S. 152) und bemerkt (S. 155; vgl. A. D. I, S. 324): „Darin wich Sophokles von Arktinos ab, daß er beide Söhne sterben ließ, worin ihm dann alle Späteren folgen, außer daß Tzetzes (Lykophr. 344; Posthom. 714) und Eudokia (p. 31) dem älteren Dichter treu bleiben“: Stellen, die sich auch Stark notiert hatte. Aber sie für die Erklärung der Gruppe zu verwerten, war bisher niemand eingefallen: ein recht schlagendes Beispiel dafür, wie Voreingenommenheit uns oft blind macht gegen das Verständnis des klarsten und einfachsten Zeugnisses. Nach diesem beschämenden Bekenntnis mögen wir uns wieder erholen an einer Betrachtung, die Goethe kurz vor der älteren Erwähnung des Laokoon (S. 63) anstellt, als ihm eine Vermutung über die Vollendung der Turmspitze des Straßburger Münsters erst kurz vor seiner Abreise durch die Originalrisse bestätigt wurde: „Aber so sollte es mir immer ergehen, daß ich durch Anschauen und Betrachten der Dinge erst mühsam zu einem Begriffe gelangen mußte, der mir vielleicht nicht so auffallend und fruchtbar gewesen wäre, wenn man mir ihn überliefert hätte.“ Für das Verständnis des Kunstwerkes wird immer die erste und echteste Quelle das Kunstwerk selbst bleiben. Kommt dann, wie hier beim Laokoon, die äußere Beglaubigung auch erst später hinzu, so wird die Mühe des Anschauens und Betrachtens keineswegs verloren sein: auch in dem vorliegenden Falle erweisen sich die Erörterungen Goethes erst recht fruchtbar, indem sie dem äußeren Zeugnisse die tiefere, innerliche Begründung hinzufügen.

An einen Einfluß der Schilderung Vergils wird heute wohl überhaupt kaum noch gedacht. Aber auch Sophokles kann jetzt höchstens nur noch insofern in Betracht kommen, als er das Dramatische des Stoffes aus der epischen Erzählung poetisch einheitlicher und abgeschlossener herausgehoben und den bildenden Künstlern gewissermaßen vorgebildet, dazu die Sage ethisch tiefer begründet haben mag. Sachlich aber hielten sich die Künstler

an das Epos; und wenn der dramatische Dichter dem Untergange der Laokoontiden ein Gegengewicht in der Errettung der Aineiaden gegeben zu haben scheint, so bewahrten die Künstler in der Rettung des einen Sohnes einen Zug, der auch in der Gruppe, wie Stark betont, mitten unter den Schrecken des Todes als ein versöhnendes Element wirken mußte.

Ob und in welcher Richtung Stark diesen oder ähnliche Gedanken noch weiter entwickelt haben würde, vermag ich nicht zu sagen. Aber was er mir mitgeteilt, genügt sicherlich, um in der Folge seinen Namen mit den Erörterungen über den Laokoon unauflöslich zu verbinden.

Die Söhne in der Laokoongruppe.*)

(1881.)

Es scheint das Schicksal berühmter Kunstwerke aus dem Altertume zu sein, daß ihr volles Verständnis durch zu häufige Besprechung eher verdunkelt als in wirklich befriedigender Weise gefördert wird. An der richtigen Deutung des Apollo von Belvedere hatte sich die Forschung seit Winckelmann ein ganzes Jahrhundert vergeblich abgemüht, und nur dem Hinzutreten eines neuen tatsächlichen Momentes, der Vergleichung mit der Stroganoffschen Bronze, ist es zu danken, daß man die Lösung auf einer Seite fand, auf der sie bisher niemand gesucht hatte, und daß nach einem nochmaligen letzten Aufflackern der Streit endlich erlosch. Über die ursprüngliche Anordnung der Niobidengruppe streitet man noch heute, und mit jeder neuen Erörterung ist die Entscheidung nur schwankender geworden. Zur Erklärung der Venus von Milo hat man sich bemüht, aus allen Ecken urkundliches Material über die näheren Umstände ihrer Entdeckung herbeizuschaffen: der nächste Erfolg war, daß es selbst dem Forscher schwer gemacht wurde, dieses Material in allen seinen Einzelheiten zu beherrschen; die richtige Ergänzung der Statue dagegen bleibt noch immer ein Problem. Nicht weniger als die genannten Werke hat seit Winckelmann und Lessing der Laokoon nicht nur die Archäologen, sondern die weitesten Kreise der Gebildeten in Spannung erhalten. Hier drehte sich der Streit vor allem um die Entstehungszeit der Gruppe; und mögen die Gründe für die Zeit der Diadochen noch so gewichtig, die für die Zeit des Titus noch so dürftig sein, so hat die letztere doch nicht aufgehört, ihre Verteidiger zu finden; ja es scheint die Gefahr zu drohen, daß sie von neuem mit Hartnäckigkeit verfochten werden wird, um für die Verkehrung anderer mühsam erworbener Grundanschauungen über die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst als Stützpunkt zu dienen. Doch das bleibt abzuwarten! Für den Augenblick hat sich der Streit einer anderen Frage zugewendet, die bis vor kurzem kaum aufgeworfen, geschweige denn einer eingehenden Erörterung unterworfen worden war. Man war bisher von der Voraussetzung, wie von etwas ganz Selbstverständlichem ausgegangen, daß es die Absicht der Künstler gewesen sei, in der Gruppe den Tod des Lao-

*) Deutsche Rundschau, Bd. 29, 1881, S. 204—216.

koon und seiner beiden Söhne darzustellen. Nur einer, freilich kein Geringerer als Goethe, hatte dieser Ansicht gegenüber eine bestimmte Zurückhaltung bewahrt. Er betonte, daß dem älteren der Söhne eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibe, daß, wenn dieser letzte Schein von Hoffnung aus der Gruppe schwinde, die Vorstellung keine tragische mehr sei, sondern eine grausame werde. Goethes Aufsatz in den „Propyläen“ (Ausg. in 40 Bänden, 1855: XXX S. 310; vgl. XXII S. 65) bildet einen Glanzpunkt in der Laokoon-Literatur; und dennoch war das Gewicht, welches seine Auffassung des älteren Sohnes für die Beurteilung des Grundmotives der Gruppe hatte, nirgends gewürdigt worden, bis K. B. Stark erkannte, daß dieselbe in dem ältesten uns bekannten Zeugnisse über die Laokoonsage die gewichtigste Bestätigung finde. Bekanntlich erwähnt sie Homer noch gar nicht; wir begegnen ihr zuerst um die Mitte des achten Jahrhunderts bei Arktinos von Milet, einem der sogenannten kyklischen Dichter, welche im Anschluß an Homer die von diesem nicht behandelten Teile des troischen, wie auch anderer Sagenkreise, in eigenen epischen Gedichten ausführten. So hatte Arktinos nicht nur die Sagen von Penthesileia Memnon und dem Tode des Achilleus in einem Gedicht „Aithiopis“, sondern auch den Untergang Troias in einer „Iliupersis“ behandelt. Beide sind leider verloren gegangen; doch besitzen wir von ihnen wie von den übrigen Gedichten des epischen Zyklus kurze Inhaltsangaben eines späteren Grammatikers Proklos, wahrscheinlich des Lehrers des Marc Aurel: freilich nur ein dürres Gerippe, das jedoch durch Benutzung der Fragmente und anderer abgeleiteter Nachrichten, besonders aber durch eine zusammenhängende Betrachtung der auf diesen Sagenkreis bezüglichen Bildwerke sich in vielen Teilen zu voller Körperlichkeit ausgestalten läßt. In diesen Exzerpten der „Iliupersis“ wird zuerst berichtet, wie die Troer das hölzerne Roß voll Mißtrauen umstehen und beraten, ob sie dasselbe den Abhang hinabstürzen, es verbrennen oder der Athene weihen sollen. Endlich siegt die letztere Meinung, und die Troer, als seien sie vom Kriege befreit, geben sich nun jubelnden Festgelagen hin. „Inmitten dieser Ereignisse erscheinen zwei Drachen und töten den Laokoon und den einen seiner Söhne.“ Zu diesen kurzen Worten müssen wir aus anderen Nachrichten ergänzen, daß Laokoon dringend davor gewarnt hatte, das Roß in die Mauern Troias einzuführen, daß aber die Troer in dem Strafgericht, das ihn ereilt, eine göttliche Mahnung zu erkennen glaubten, seiner Warnung nicht zu folgen. Doch darüber später! Zunächst haben wir den Nachdruck auf die Worte zu legen, daß Laokoon nicht mit seinen beiden, sondern nur mit dem einen seiner Söhne untergeht. Denn wenn wir erkennen, daß in der Gruppe für den älteren der Söhne noch die Hoffnung der Flucht übrig ist, warum sollen wir einem so gewichtigen Zeugnisse gegenüber nicht annehmen, daß auch die Künstler von der Voraussetzung ausgingen, er werde wirklich dem Tode entrinnen?

Als mir nach dem unerwarteten Tode Starks die Aufgabe zufiel, seine mir kurz vorher mitgeteilte Entdeckung in die Öffentlichkeit einzuführen, schien mir dieselbe so einfach und schlagend, daß ich es für überflüssig hielt, sie in ausführlicher Weise zu motivieren und näher zu begründen, und ich begnügte mich daher mit einer kurzen Mitteilung in der „Archäologischen Zeitung“ (1879, S. 167 ff.) [S. 500]. Der Erfolg zeigt, daß ich mich geirrt: H. Blümner glaubt nach eingehender Prüfung über die neue Deutung das

Verwerfungsurteil aussprechen zu müssen; und da hierbei nicht allein der Fachmann, der Archäologe, in Betracht komme, da es sich vielmehr hier, wenn irgend jemals, um eine von jenen Fragen handle, bei denen man an das gesunde Gefühl eines jeden appellieren müsse, so hat er es für angemessen gehalten, die Diskussion nicht einer archäologischen, sondern einer philologischen Zeitschrift, den „Jahrbüchern für Philologie" (1881, S. 17 ff.) zu überweisen. Ich lasse mich durch seinen Vorgang belehren, nur daß ich mich bei der weiteren Begründung der Starkschen Deutung an den noch weiteren Kreis der Gebildeten wende.

Blümner behauptet, daß ihn nicht etwa Voreingenommenheit blind gemacht habe gegen die neue Deutung, daß er sie nicht abgewiesen, weil es ihm schwer geworden, ein lange gehegtes Vorurteil zugunsten besserer Einsicht aufzugeben. Das ist gewiß seine ehrliche Überzeugung, aber dennoch, wie ich glaube, ein Irrtum; und die Bekämpfung desselben scheint mir sogar ein über den vorliegenden Fall hinausreichendes Interesse darzubieten. Es zeigt sich hier, wie gerade bei viel erörterten Fragen wir uns häufig unbewußt unter dem Einflusse gewisser, durch besondere Verhältnisse bedingter Vorstellungen oder Zeitströmungen befinden, und wie eine allgemeine Verständigung vielfach an der Schwierigkeit scheitert, solche Probleme auf ihre ersten, einfachsten und ursprünglichsten Elemente zurückzuführen und sie losgelöst von bisherigen Vorstellungen voraussetzungslos zu erörtern. Beruht ja doch der Fortschritt der Wissenschaft nicht zum kleinsten Teile einfach auf dem Ablegen von Vorurteilen!

Nach Blümner „muß es fürs erste schon überraschen, daß bisher noch niemand angesichts der Gruppe auf diese Erklärung gekommen ist, daß selbst Goethe, der ihr doch so nahe war, diese letzte Konsequenz nicht gezogen hat. Das kann nicht allein Zufall, nicht bloß Voreingenommenheit sein: das muß seinen Grund in der Darstellung der Gruppe selbst haben". Hier stoßen wir sofort auf ein erstes Vorurteil: der Grund liegt nicht in der Gruppe selbst, sondern in dem literarischen Material der Laokoonsage, in der Geschichte dieses Materials und seiner Benutzung. Im vorigen Jahrhundert, vornehmlich bei Lessing, stand im Mittelpunkte der Erörterung die Schilderung Virgils, bei welchem beide Söhne den Tod finden. Für die Beschränkung der Katastrophe auf den einen der Söhne hätte man damals überhaupt nur ein sehr spätes Zeugnis beibringen können, das in den Lykophronscholien des Tzetzes aus dem zwölften Jahrhundert ziemlich versteckt lag und abweichend von allen Überlieferungen überhaupt nur von einem einzigen Sohne spricht, noch dazu aber den Tod des Vaters ganz unerwähnt läßt. Eine Wiederholung dieser Erzählung in den Posthomerika desselben Tzetzes war beim Erscheinen des Lessingschen Laokoon noch nicht einmal veröffentlicht, und auch die jetzt glücklich wieder zu Grabe getragene falsche Eudokia war damals noch nicht ans Licht getreten. Da außerdem die Schrift Lessings nicht ohne Grund den Doppeltitel: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" trägt und im Verlaufe der Erörterungen das Verhältnis der Söhne zum Vater kaum in Betracht gezogen wird, so ist es nur natürlich, daß für Lessing die Frage nach der Möglichkeit der Errettung des einen Sohnes noch gar nicht existierte. Sie hätte nun allerdings aufgeworfen werden können, als die Exzerpte der „Iliupersis" des Arktinos 1786 von Heyne im ersten Bande der „Bibliothek der alten Li-

teratur und Kunst“ veröffentlicht wurden. Allein dieselben scheinen damals geringe Beachtung gefunden zu haben. Selbst F. A. Wolf, dem die Beschäftigung mit ihnen doch wegen seiner Homerstudien am nächsten gelegen hätte, hat sie vernachlässigt; und daß Goethe sie gekannt hätte, verrät sich nicht durch die leiseste Spur. Also auch Goethe wußte nur von einer Tradition, welche beide Söhne sterben läßt. Gerade darum aber hebt Stark mit Recht den Scharfblick Goethes hervor, daß er trotzdem, wenn auch nicht zur vollen richtigen Auffassung der Gruppe durchgedrungen, sich doch mit genialem Blicke von Anfang an auf den richtigen Standpunkt zu ihrer Beurteilung gestellt habe. Freilich beruft sich Blümner darauf, daß Goethe nirgends ausspreche: der ältere Sohn werde wirklich gerettet. Aber ebensowenig sagt er mit irgend einem Worte, daß er wirklich untergehe. Er spricht nur aus, was er in der Gruppe selbst ausgesprochen fand, nämlich daß für den einen der Söhne noch Hoffnung der Rettung vorhanden sei. Das weitere überläßt er der Phantasie des Beschauers. Wohin sich sein Empfinden neigt, leuchtet deutlich aus seinem Schweigen hervor. Hätte er die Exzerpte des Proklos gekannt, kein Zweifel, daß er von wirklicher Errettung gesprochen hätte. Den ihm bekannten Quellen gegenüber konnte er, durfte er nicht mehr sagen, als er sagt. Also nicht in der Gruppe selbst, sondern in den Nachrichten über die Laokoonsage lag der Grund, lag das Hindernis, welches früher die neue Deutung unmöglich machte.

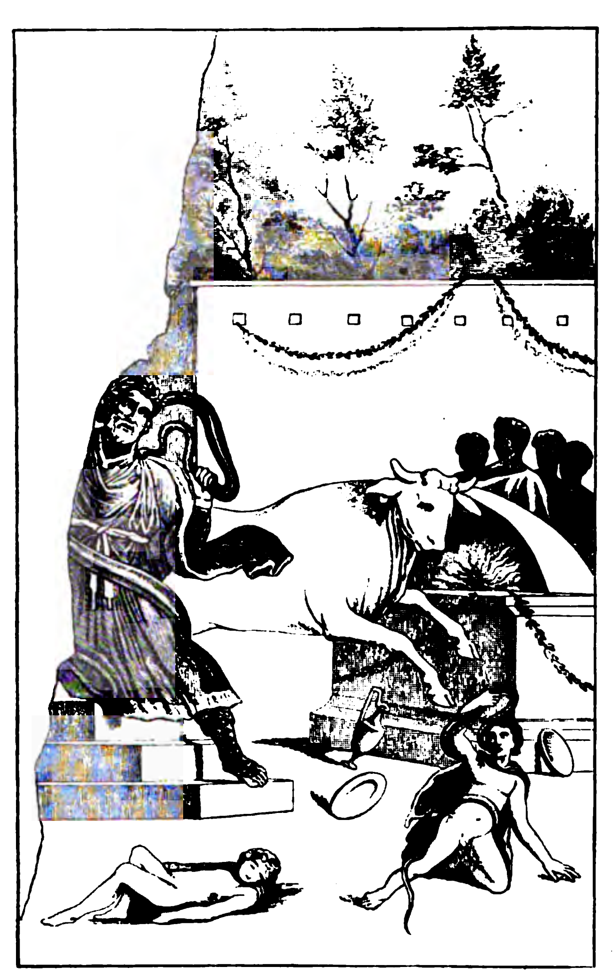
Hat aber einmal eine Auffassung, wie die von dem Tode der beiden Söhne, lange Zeit unbestritten das Feld behauptet, so erklärt es sich leicht, daß selbst ein Mann wie Welcker, obwohl er die Stelle des Proklos kannte, bei seinen auf andere Gesichtspunkte gerichteten Betrachtungen es übersehen und vergessen konnte, alle in ihr liegenden Konsequenzen zu ziehen: er macht bei der Betrachtung der Gruppe keinen Unterschied zwischen den beiden Knaben; sie erscheinen ihm als ein einheitliches, zu gleichem Schicksale verbundenes Paar. Trotzdem bezeichnet Welckers kleiner Aufsatz vom Jahre 1827 in der Beschreibung des akademischen Kunstmuseums zu Bonn (jetzt auch in seinen „Alten Denkmälern“ I 322 ff.) einen bestimmten Abschnitt in den Studien über den Laokoon. Der Kern seiner Darlegungen richtet sich auf den poetischen Gehalt der Sage, zunächst gegen einen Ausspruch Viscontis, welcher die Fabel von Laokoon eine unmoralische nenne, indem ein edler Mann eines von einem Gott verhängten Todes sterbe mit dem Bewußtsein, daß seine ganze Schuld in Hingebung für sein Vaterland bestehe und der Zorn der Götter ungerecht sei. Welcker weist nun im Hinblick auf eine verlorene Tragödie des Sophokles nach, daß es sich um ein tragisches, durch ein bestimmtes Verschulden begründetes Verhängnis handele: „Laokoon war an Poseidons Altar nur als Stellvertreter erschienen, es war ihm das Los gefallen, daran zu opfern, da den eigentlichen Priester dieses Gottes die Troer gesteinigt hatten; er selbst war Priester des thymbrischen Apollon und hatte an diesem seinem Gott sich versündigt, indem er wider dessen Willen ein Weib nahm und Kinder zeugte, oder indem er im Angesicht des heiligen Bildes mit seinem Weibe der Liebe pflog.“ Ein so schweres Vergehen gegen die Gottheit fordert die strengste Ahndung, und zwar nicht bei einer beliebigen Gelegenheit, „sondern in dem letzten Augenblick, der zur besonderen erkennbaren Ahndung noch frei war, weil der allgemeine Untergang bevorstand; es wird endlich Laokoon bedeutsam, sowie

Laios, an seinen unschuldigen Kindern, wenigstens mit an ihnen gestraft. Diesen Laokoon der Tragödie stellt das Kunstwerk dar." Wie aber Welcker in dem betreffenden Aufsatze nirgends auf den speziellen Inhalt und die Gestaltung der sophokleischen Tragödie näher eingeht, so spricht er auch nirgends aus, daß die Künstler nun auch in der besonderen Gestaltung der Gruppe sich noch an Sophokles angeschlossen hätten: nur den ethischen Gehalt der Gruppe wollte er als einen echt tragischen nachweisen, wozu sich allerdings die Nachrichten über die sophokleische Dichtung besser eigneten, als die dürren Notizen über das Epos.

Seit jener Zeit ist diese Auffassung Welckers maßgebend geblieben, oder richtiger: man ist noch über sie hinausgegangen, indem man unvermerkt „diesem Laokoon der Tragödie", d. h. diesem von einem tragischen Verhängnis ereilten Laokoon, den „Laokoon dieser Tragödie" substituiert und die Tragödie des Sophokles geradezu als die direkte Quelle, aus der die Künstler der Gruppe schöpften, anzusehen sich gewöhnt hat. Unter dem Einflusse dieser in ihrer Steigerung nicht mehr richtigen Voraussetzung steht aber Blümner noch heute, wenn er sagt: „Es läßt sich nicht nur kein Grund ausdenken, warum ein Künstler der Diadochenzeit die vergessene Version des Arktinos der des Sophokles und anderer späterer Dichter hätte vorziehen sollen, sondern es wäre sogar die Wahl dieser Version ein direkter Fehler gewesen. Zudem mußten die Künstler ja voraussetzen, daß die Mehrzahl der Beschauer mit der sophokleischen Darstellung viel vertrauter war als mit der alten epischen." Was berechtigt, darf man wohl fragen, Blümner hier von der vergessenen Version des Arktinos zu sprechen? Nach den Darlegungen Welckers in seinem „Epischen Zyklus" (II 235) „scheint im ganzen das Werk von Arktinos unter den epischen Gedichten des troischen Kreises nach Ilias und Odyssee das bedeutendste gewesen zu sein . . . . Das Unterscheidende seines Epos, wenn wir ihn mit Stasinos und Lesches vergleichen, ist in das Erhabene und Tragische zu setzen . . . ." Gerade in den besten Zeiten der alexandrinischen Gelehrsamkeit, die von Anfang an dem Homer und den kyklischen Dichtern wieder eine besondere Aufmerksamkeit zuwandten, konnte eine solche Poesie auch in weiteren Kreisen nicht „vergessen" sein. Und weisen nicht auch die Kunstwerke, welche dem Kreise der Dichtungen des Arktinos entnommen sind, und nicht nur die aus älterer, sondern gerade auch die aus alexandrinischer Zeit auf eine nachhaltige Wirkung derselben hin? Um von den vielfach durch Aischylos beeinflußten Darstellungen des Memnon zu schweigen, mag hier beispielsweise nur an die um Schonung flehende Penthesileia, an die Beschützung ihrer Leiche durch Achilleus, an die Rettung der Leiche des Achilleus in so vorzüglichen Kompositionen wie die Pasquinogruppe erinnert werden. Es liegt also gewiß nicht der mindeste Grund vor, eine Benutzung des Arktinos von seiten der Künstler der Marmorgruppe von vornherein auszuschließen. Solange für die künstlerische Anlage der Gruppe nicht eine Übereinstimmung mit Sophokles im einzelnen nachgewiesen ist, sind die Ansprüche des Tragikers und des Epikers mindestens gleichberechtigt; ja die Wagschale muß sich sogar zugunsten des letzteren neigen, sofern sich wesentliche Züge der Komposition gerade auf diesen zurückführen lassen.

Damit soll indessen keineswegs gesagt sein, daß die rhodischen Künstler überall und ausschließlich nur dem Vorbilde des Arktinos gefolgt sein müßten,

wie so mancher vielleicht voreilig behaupten möchte. Man betont jetzt wohl öfter im allgemeinen, daß die alten Künstler keineswegs bloße Illustratoren der Dichter gewesen seien: im besonderen Falle aber fällt man gar zu leicht in die alte Gewohnheit zurück und sucht jeden besonderen Zug eines Kunstwerkes wieder auf die besondere „Version“ eines bestimmten Dichters zurückzuführen. Wenn sich nun immer mehr herausstellt, daß sogar Künstler untergeordneten Ranges, wie die Vasenmaler, sich einen nicht geringen Grad von Selbständigkeit der poetischen Auffassung wahren, um wieviel mehr dürfen nicht die Künstler des Laokoon die volle Gleichberechtigung mit den Dichtern für sich in Anspruch nehmen, die Künstler eines Werkes, welches wie kaum ein anderes, mit allseitigster künstlerischer Überlegung — darauf zielt das vielbesprochene „de consili sententia“ bei Plinius — durchdacht und ausgeführt ist. Sie konnten den Sagenstoff dem Epos entlehnen, von der Konzentrierung und ethischen Vertiefung des Dramas Nutzen ziehen; aber sie hatten weder ein Epos noch ein Drama zu schreiben, sondern eine plastische Gruppe zu bilden; sie hatten aus der Dichtung den für ihren künstlerischen Zweck fruchtbarsten Moment herauszuheben, die übrigen Umstände diesem Momente anzupassen, ja sie hatten die gleiche Freiheit wie der Dichter, sofern es ihre Kunst verlangte, diese Umstände nach den Forderungen derselben umzugestalten.



69. Laokoon und seine Söhne. Pompejanisches Wandgemälde. Neapel. (Roscher, Lexikon II.)

Wenden wir uns also, um zu sehen, wie die Künstler sich zur Dichtung verhalten, an das Kunstwerk selbst! Es sind zwei Schlangen, welche drei menschliche Gestalten in ihre Windungen verstricken. Das ist nicht

ein „rein äußerlicher" Umstand. Zwei Schlangen finden wir bei Virgil, zwei bei Sophokles, der ihnen sogar, vielleicht nach dem Vorgange des noch älteren Bakchylides, bestimmte Namen gibt: Porkes und Chariboia, einen männlichen und einen weiblichen; also ein Paar: ob auch das aus Zufall oder mit Absicht? Die Dichter folgen hier offenbar der ältesten Quelle, dem Arktinos, bei dem nach Proklos ebenfalls zwei Schlangen erscheinen. Bei ihm ist die Zweizahl vollkommen gerechtfertigt, weil nur der Vater und der eine der Söhne dem Tode verfallen. Weniger selbstverständlich ist sie bei den ihm nachfolgenden Dichtern, welche beide Söhne unterliegen lassen. Allein der Dichter kann verschiedene Momente schildern, die zeitlich nacheinander folgen; er kann, wie es z. B. Virgil tut, zuerst die Söhne und dann den Vater töten lassen, ohne daß dadurch die einheitliche Idee leidet. Nicht ebenso der Künstler! Selbst der späte Illustrator der vatikanischen Virgilhandschrift (Lessings Laokoon, herausg. von Blümner, 2. Aufl., Taf. II 2) schnürt zwar die Figuren des Vaters und der beiden Knaben zu einer einheitlichen Gruppe zusammen, muß aber den Vater vom Bisse der Schlangen noch unverletzt zeigen und läßt ihn dafür beide Arme mit einer ziemlich nichtssagenden Gebärde gen Himmel strecken. Der Maler eines pompejanischen Wandgemäldes aber (Ann. d. Inst. 1875 t. O, Blümner t. 3) [Abb. 69]*) greift zu dem nicht eben glücklichen Auswege, den einen der Knaben schon tot in den Vordergrund zu legen und auch den anderen noch mit der einen Schlange ringenden von dem mit der anderen beschäftigten Vater völlig zu trennen, wodurch die dichterisch geforderte Gemeinsamkeit in dem Wirken der Schlangen, wie in ihrer Abwehr, gänzlich aufgegeben ist und alles in einzelne Teile zerfällt.**)

*) So gering der künstlerische Wert dieses Gemäldes sein mag, so leuchtet doch seine Wichtigkeit für die Bestimmung der Entstehungszeit der Marmorgruppe sofort ein, sofern es sich herausstellen sollte, daß der Maler die Gruppe gekannt habe. Man hat nicht unterlassen, auch diese Frage mit gewohnter wissenschaftlicher Gründlichkeit — gründlich zu verwirren. Wo von einer direkten Benutzung, einem Nachahmen oder Kopieren nicht die Rede sein kann, was nützt es da, die Figuren des Vaters oder gar die des im Gemälde vom Vater vollständig losgelösten älteren Sohnes Glied für Glied im einzelnen zu vergleichen? Die Unbefangenheit des Urteils muß dadurch notwendig getrübt werden. Gibt es denn zwischen den beiden im Extrem einander gegenüberstehenden Möglichkeiten, zwischen völliger Unbekanntschaft mit der Marmorgruppe und einem Kopieren derselben nicht eine ganze Reihe vermittelnder Möglichkeiten? Man lege doch irgend wem, der die Gruppe kennt, das Gemälde vor, und er wird nicht leugnen können, daß bei allen durch die Unterschiede der Malerei und der Skulptur bedingten Abweichungen die Figur des Vaters im Grundmotiv ihrer Bewegung, in ihrem Verhältnis zum Altar sofort an die Marmorgruppe erinnert. Es ist nur eine flüchtige, oberflächliche, aber immer noch deutliche Reminiszenz, die indessen vollkommen genügt, um die Überzeugung zu erwecken, daß der Maler die Gruppe nicht etwa bei der Arbeit vor Augen gehabt, aber doch irgend einmal gesehen und unter dem Eindrucke dieser Erinnerung die Figur des Vaters gemalt hat. Ist also die Gruppe älter als das einige Dezennien vor der Zerstörung Pompeis gemalte Bild, so kann sie nicht erst zur Zeit des Titus entstanden sein.

**) Immer aber hielten sich die beiden Künstler trotz der dadurch entstehenden Schwierigkeiten an die durch feste Tradition gegebenen zwei Schlangen. Dagegen finden sich auf einem Marmorrelief in Madrid drei, auf einem zweiten, in Wittmerschem Besitze, sogar vier Schlangen (vgl. Blümner S. 705). Es ist auffällig, daß die Buchstabengläubigen, welche sonst jeder geschriebenen Notiz irgend eines Scholiasten den Vorrang vor der Sprache eines Kunstwerkes einräumen, diese Ab-

Diesen verunglückten Lösungen stellen wir jetzt die vatikanische Gruppe gegenüber. Die eine der Schlangen, die untere, ist von rechts kommend über den älteren Sohn und den Vater hinweg, sie beide an den unteren Extremitäten umstrickend, ihrem eigentlichen Schlachtopfer, dem jüngeren Sohne zugeeilt, der bereits unrettbar verloren ist. Die andere scheint die Gruppe zuerst halb umkreist, dann von links her über den Rücken des Vaters geglitten zu sein und hat sich, nachdem sie den älteren Sohn nur am rechten Arme umschlungen und dadurch an die Stelle gefesselt hat, dem Vater wieder zugewendet, um ihm den tödlichen Biß beizubringen. So ist die ganze Gruppe von zwei Seiten her fest zusammengeschlossen, und einen ebenso einheitlich geschlossenen Moment bildet die eigentliche Aktion, das Beißen der beiden Schlangen. Sollen wir nun diese Einheit wieder auflösen und annehmen, daß die zweite der Schlangen, nachdem sie die schon einmal gebotene Gelegenheit, den älteren Sohn zu verderben, ungenutzt hat vorübergehen lassen, nun noch einmal umkehre, um ihm nachträglich die tödliche Wunde beizubringen? Die Handlung, welche in der tödlichen Verletzung des Vaters ihren Höhepunkt erreicht, würde von dieser Höhe herabsinken, das Interesse müßte ermatten und erlahmen: unser Geist ist nur erfüllt von dem Gedanken an die Folgen der bisherigen Aktion und hat keinen Raum für eine teilweise und doch nur abgeschwächte Fortsetzung derselben. Halten wir uns an das, was uns die Gruppe wirklich vor Augen stellt, so finden wir ganz einfach das, was Proklos aus Arktinos mitteilt: die beiden Schlangen, welche den Vater und den einen der Söhne töten, den einen von zweien: auch dieser zweite ist gegenwärtig und in das Un-

---

weichung der beiden Skulpturen von der übereinstimmenden Tradition der Schrift- und der Bildwerke ruhig und fast ohne ein Wort zu verlieren, als etwas ganz Gleichgültiges hinnehmen, obwohl dieselbe wenigstens in Beziehung auf das Wittmersche Relief von mir schon im Bullet. dell' Inst. 1883 p. 11 betont worden war. Der moderne Ursprung, auf den ohnehin stilistische Gründe nur zu bestimmt hinweisen, wird dadurch nur immer offenbarer, ohne daß es deshalb nötig wäre, an bewußte Fälschungen zu denken. Es sind wahrscheinlich dekorative Arbeiten aus der Zeit der Renaissance, veranlaßt durch den Ruf der vatikanischen Gruppe, aber bei nur ganz oberflächlicher Benutzung derselben selbständig gearbeitet. [So auch Förster, Jahrbuch des Inst. VI, 1891, S. 179 ff. mit Abb. 4 und 5.] — Dagegen ist die Echtheit der bei Blümner (S. 707) besprochenen Kontorniaten mit Unrecht bezweifelt worden, wenn auch allerdings die aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Abbildungen für das Einzelne absolut unzuverlässig sind. Durch Freundeshilfe ist es mir gelungen, die Existenz der beiden Typen zu konstatieren, während Sabatier (Méd. contor. pl. XIV 11) nur einen kennt. Seine Abbildung stimmt im allgemeinen mit dem Wiener Exemplar, welches den Kopf des Nero auf dem Avers trägt, weicht aber in Einzelheiten von diesem ab; und da ein Exemplar im Pariser Kabinett, von welchem Sabatier spricht, sich dort nicht vorfindet, so mag sie auf das mir nicht bekannte Exemplar der Sammlung de Rennesse zurückgehen. Der zweite (Morellische) Typus mit dem Kopfe des Vespasian auf dem Avers ist durch ein Exemplar im Museum von Neapel vertreten. Leider sind die beiden mir in Abdrücken vorliegenden Stücke [vgl. Abb. bei Förster a. a. O. S. 177 ff.], das Neapeler wie das Wiener, von so geringer Erhaltung, daß sie gerade über die Zahl der Schlangen kein bestimmtes Urteil gestatten. An sich würde es nicht zu verwundern sein, wenn bei diesen Arbeiten des IV.—V. Jahrhunderts von höchst untergeordnetem künstlerischen Werte die strenge Typik der älteren Zeit sich einmal als gelockert erweisen sollte. — Die Beziehung des Reliefs einer etruskischen Aschenkiste (Blümner S. 716) und eines Vasenbildes (Arch. Zeit. 1880 S. 189) auf Laokoon unterliegt noch manchen Zweifeln.

glück der Familie mit verstrickt, aber, so wie die Gruppe vor uns steht, nicht unrettbar verloren.

So wie die Gruppe vor uns steht, die wir jetzt nur um so schärfer ins Auge zu fassen veranlaßt werden. Sie zeigt uns den Vater auf dem Altar sitzend; nur das linke Bein ist seitwärts ausgestreckt und berührt den Boden neben den Stufen des Altars. Auch das ist kein zufälliger oder äußerlicher Umstand. Nicht genug, daß ihm die Heiligkeit des Ortes keinen Schutz zu verleihen vermag: das göttliche Strafgericht soll ihn gerade am Altar ereilen, weil er, wie später noch weiter zu betonen sein wird, den Zorn der Gottheit durch Entweihung eines Altars erweckt hat. Auf dem Altar ist mit ihm vereinigt der jüngere Sohn, und zwar so fest an seine Seite geschnürt, daß er nur dadurch vor dem Sturze auf den Boden bewahrt wird. Die Körper beider aber stehen wie unter dem Eindrucke einer einheitlich wirkenden Gewalt, was künstlerisch seinen Ausdruck in der wenigstens bei der Vorderansicht parallel erscheinenden Lage der Körper findet: sie teilen das gleiche Geschick. Der ältere Sohn steht neben dem Altar; er berührt sich nirgends mit dem Vater, er erhält sich stehend selbständig und durch eigene Kraft. Sein Oberkörper ist sogar in einen bestimmten Kontrast mit dem des Vaters gesetzt: er steht fast im rechten Winkel auf der gewaltigen Diagonale, welche die Körperachse des Laokoon vom rechten Ellenbogen bis zum linken Fuße bildet und die ganze Gruppe durchschneidet. Das sind gewiß nicht nur künstlerische Gegensätze der Linienführung, sondern diese Linienführung, diese Anordnung und Unterscheidung des Raumes bilden nur die Grundlagen, um an ihnen den tieferen Gegensatz in den Handlungen und Zuständen der Personen zum Ausdruck zu bringen.

In der Auffassung und Schilderung dieser Zustände liegt das besondere Verdienst Goethes. Man kann Blümner die Genugtuung lassen, in diesen Schilderungen einige kleine Beobachtungsfehler nachgewiesen zu haben. Wie wir uns etwa bei einem Werke Raffaels den Genuß nicht durch einen kleinen Zeichnungsfehler verkümmern lassen, so wird auch das Ganze der Schilderung Goethes durch solche Ungenauigkeiten kaum beeinträchtigt. Immer bleibt es richtig, daß der jüngere Sohn unmächtig, der Vater mächtig, aber unwirksam und nur zu seinem eigenen Verderben strebt; daß das Schicksal des jüngsten Sohnes Mitleid, das des Vaters Schrecken erregt, endlich, was uns hier am nächsten berührt, daß wir zwar auch für den ältesten Sohn fürchten, daß aber für ihn noch Hoffnung vorhanden ist. Richtig bleibt, daß, sofern die Schlange sich nochmals gegen ihn zurückwenden sollte, dieser Knabe seine Aufmerksamkeit auf sich selbst zurücklenken müßte und die Begebenheit ihren Teilnehmer verlieren würde, daß der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, sich gegen den Sohn wenden müßte und zur teilnehmenden Nebenfigur herabsinken würde.

Wenn nun Stark diese Erwägungen Goethes dahin ergänzt, daß durch die Errettung des einen der Söhne ein Element in die Gruppe eingeführt werde, welches mitten unter den Schrecken des Todes versöhnend wirke, so erhebt Blümner gerade gegen diese Auffassung den bestimmtesten Einspruch. Der alte Epiker habe an poetische Gerechtigkeit, an das etwa leicht zu verletzende Gefühl des Publikums schwerlich gedacht; in den grausen Schick-

salen, welche die griechische Mythologie aufzuweisen habe, müsse so oft der Schuldlose mit dem Schuldigen leiden, warum nicht auch hier? Schon darin, daß Sophokles dem Arktinos nicht gefolgt sei, liege ein Fingerzeig, daß sich dieser Version keine versöhnende Seite abgewinnen lasse. „Die Götter der Hellenen kennen, wenn sie zürnen, kein Erbarmen, und mitleidlos erlegt der fernhintreffende Apollon und die pfeilfrohe Artemis die ganze Schar der in herrlichster Jugendblüte prangenden Kinder der Niobe bis herab zum schuldlos blickenden Knaben, der sich in den Schutz des Pädagogen flüchtet, bis zu der gleich einer verfolgten Taube im Schoße der verzweifelnden Mutter Schirm suchenden jüngsten Tochter. Die Kinder büßen die Sünde der Eltern: darin liegt für das griechische Gefühl nichts Verletzendes.“ Blümner übersieht hierbei nur einen, aber für die poetische und künstlerische Auffassung den entscheidendsten Umstand: die Kinder fallen alle ohne Ausnahme unter den Geschossen der Gottheit, aber eine, die hervorragendste Gestalt bleibt übrig — die Mutter: für sie würde der Tod sogar die mildere Strafe sein, und gerade sie wird erhalten. Denn die Götter handeln nicht in blindem, wildem Zorn; sie strafen mitleidlos, ohne Erbarmen, aber wenn auch unerbittlich, doch gerecht nach strengster, knappster Abwägung der Schuld. Es ist nicht ein todeswürdiges Verbrechen, welches die Mutter begangen; sie hat gefehlt durch stolze Überhebung; nur diese wird freilich in härtester Weise gestraft; und wenn auch später der nie zu stillende Schmerz die Mutter in Stein verwandelt: zunächst muß sie leben; gerade darin liegt ihre Sühne, liegt der ethische kathartische Gehalt der ganzen Sage, liegt auch der höchste künstlerische Gehalt der Statuengruppe, welche eben dadurch, daß sie die Gestalt der Mutter in den Mittelpunkt stellt, alle übrigen Niobedarstellungen überragt.

Aber warum stirbt der Vater und der eine Sohn, der andere nicht? „Wodurch hat es denn dieser ältere Sohn verdient, daß er am Leben bleibt? Was hat jenes arme Kind getan, daß es dem grimmen Tiere zum Opfer fällt, noch bevor sich die Knospe zur Blüte entfaltet hat? Beide sind gleich unschuldig, und doch ist ihr Los ein so verschiedenes!“ Allein ist es bewiesen, daß beide gleich unschuldig sind? Daran freilich, daß Laokoon durch einen Speerwurf gegen das hölzerne Roß den Zorn der Athene erregt hat, sind beide unschuldig. Aber es handelt sich ja, wie Welcker nachgewiesen hat, um eine ältere Verschuldung des Vaters, die noch vor dem allgemeinen Untergange der Trojaner besonders und ausdrücklich gesühnt werden muß. Über diese Schuld liegen uns zwei Überlieferungen vor. Nach der einen bestand sie darin, daß er als Priester des Apollo gegen den Willen des Gottes ein Weib genommen, nach dem andern darin, daß er vor dem Bilde des Gottes mit seinem Weibe Antiope der Liebe gepflogen, also das Heiligtum des Gottes entweiht und geschändet hatte. Die erste, in den Fabeln des Hygin, scheint auf Sophokles zurückzugehen; für die andere führt Servius zum Virgil als Gewährsmann den Euphorion an, einen Dichter und Schriftsteller, der in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. blühte. Warum aber soll dieser Zug nicht ein alter, nicht von Euphorion, der in den erhaltenen Fragmenten seine Gelehrsamkeit und seine Kenntnis der alten Sagen vielfach an den Tag zu legen liebt, gerade aus der ältesten Quelle, aus Arktinos entlehnt sein können? und zwar um so eher, als er mit dem andern Teile der Erzählung des Arktinos, der Erstreckung des

Strafgerichtes auf nur einen der Söhne im besten Einklange steht. Nicht Ungehorsam gegen ein Gebot Gottes, das sich durch menschliche Schwäche noch allenfalls entschuldigen ließe, sondern ein bestimmtes einmaliges Verbrechen, die Entweihung des heiligen Ortes durch freventliche Liebe, bildet die Schuld; und dieses Verbrechen muß gesühnt werden an dem Vater, der es begangen, und an dem Sohne, der persönlich unschuldig doch als die Frucht des Verbrechens belastet ist mit der Schuld des Vaters. Hier erkennen wir wieder die strengste, aber mit dem knappsten Maße strafende Gerechtigkeit. Die Tötung des andern nicht nur unschuldigen, sondern auch mit keiner fremden Schuld belasteten Sohnes wäre ein Übermaß der Strafe, eine Grausamkeit.

Man wird vielleicht zugeben, daß ein Dichter die Rettung des Sohnes in der angegebenen Weise habe motivieren können; „aber der Künstler, der diesen Zug der Sage darstellen sollte, für den vermöge seiner auf einen einzigen Augenblick beschränkten Kunst keine psychologische Motivierung möglich war, der sah sich in die Lage versetzt, dem Gefühl des Beschauers etwas zuzumuten, was dasselbe viel härter berühren mußte, als wenn er den Tod der beiden Söhne ihm vor Augen stellt", nämlich den Gedanken an eine feige Flucht. Einem solchen Gedanken jedoch widerspreche die Darstellung des Sohnes in der Gruppe selbst. „Der noch unverletzte Jüngling denkt nicht an sich und die ihm selbst drohende Gefahr . . .; er vergißt alles über dem Leiden des Vaters . . .; angstvoll, schmerzerfüllt starrt er auf den Vater hin, den Mund zum Hilferuf öffnend; nur am Vater hängt sein Blick, und dieser Blick sagt uns, daß dieser Sohn, selbst wenn es ihm noch einen Augenblick später möglich sein sollte, sich zu retten, die Rettung verschmähen, daß er den Tod zusammen mit seinem Vater und seinem Bruder vorziehen wird. Und daß der Tod auch ihn bald ereilen wird, das sehen wir deutlich." Ist das so sicher? Die Betrachtung der Gruppe hat gezeigt, daß jede der beiden Schlangen bereits Gelegenheit gehabt hätte, ihm den tödlichen Biß zu versetzen. Wenn sie, doch wohl mit Absicht, darauf verzichteten, wer will behaupten, daß sie nun nachträglich das Versäumte nachholen werden? Und wodurch verrät der Sohn wirklich eine Neigung, dem Schicksale des Vaters und Bruders zu folgen?

Wenn Niobe verzweiflungsvoll nach oben blickt, so mögen wir ihren Blick dahin deuten, daß auch sie von einem tödlichen Pfeile getroffen zu werden wünsche. Der Sohn des Laokoon blickt zwar voll Teilnahme auf den Vater; aber das hindert ihn nicht an dem Versuche, sich von den Umschlingungen der Schlange zu befreien; er ergibt sich nicht hoffnungslos dem Verhängnis. Er tut damit nur, was der natürliche Trieb, die augenblickliche Lage wie selbstverständlich fordern, und nur insoweit, als es für den Augenblick notwendig erscheint, so daß daneben die Teilnahme für den Vater immer noch ihren Ausdruck findet. Sollen wir ihm daraus einen Vorwurf machen? Nach Blümner allerdings; denn Rettung wäre ihm nur möglich durch feiges Verlassen seines Vaters und Bruders, und „wahrlich, das Interesse, welches wir jetzt an diesem Jüngling nehmen, wo wir ihn sein eigenes Los ganz über den Leiden seines Vaters vergessen sehen, wandelt sich in das Gefühl der Verachtung, wenn wir denken sollen, er werde — so natürlich und jedem Menschen innewohnend auch der Trieb der Selbsterhaltung sein mag — gegenüber seinen leidenden Anverwandten sein

Heil in der Flucht suchen". Ich wiederhole, und zwar mit den Worten Lessings (S. 186 Bl.), die er bei der Hinweisung auf eine übertreibende Nachahmung der bekannten Virgilstelle durch Petronius anwendet, welcher aus den Knaben ein paar heldenmütige Seelen macht: „Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung?" Zu seiner etwas modern angehauchten Auffassung ist Blümner offenbar nur dadurch gekommen, daß es ihm nicht gelungen ist, sich lebendig in die ganze Situation zu versetzen, wie sie uns die Künstler durch die Gruppe selbst vor Augen gestellt haben.

Im Marmor sind die Schlangen allerdings starr und unbeweglich, und ihre Tätigkeit erscheint auf einen bestimmten einzelnen Moment hin fixiert: in unserer Phantasie hingegen sollen wir sie uns als in schneller, gleißender Bewegung begriffen vorstellen. Schon aus diesem Grunde hat der ältere Sohn nicht nötig, der Umschlingung seines linken Beines seine volle oder ausschließliche Aufmerksamkeit zuzuwenden: für sich allein bringt sie noch keine Gefahr, sondern hemmt nur die freie Bewegung. Der Knabe sucht sich daher, wie etwa jemand, der mit einem Fuße in Schlinggewächsen hängen geblieben ist, möglichst schnell von ihr zu befreien, weniger das Schwanzende abzustreifen, als den Fuß aus der Umschlingung herauszuziehen, was, je weiter die Bewegung vorschreitet, nur um so sicherer gelingen muß. Gewiß unrichtig ist dann aber, „daß, selbst wenn die Schlange ihren Ring um das linke Bein löst, eine im nächsten Moment erfolgende neue und schrecklichere Ringelung des furchtbaren Wurmes das rechte Bein, und zwar diesmal unentrinnbar, fesseln wird." Die Schlangenbewegungen gehen vom Kopfe aus, Körper und Schwanzende folgen. Soll also dieses letztere, als wäre es ein zweiter Kopf, durch eine gegenläufige Bewegung den rechten Schenkel des Knaben umschlingen? Es wird vielmehr, wie die vorangehenden Teile über den Schenkel hinweggleiten. — Weiter aber sind die Schlangen ihrer Natur nach eben Schlangen, nicht reißende Tiere, welche gleich Löwen oder hungrigen Wölfen den Menschen nicht nur anfallen und töten, sondern auch nachträglich noch verspeisen. Und zum Überfluß wird uns noch ausdrücklich berichtet, daß die Laokoonschlangen ebenso schnell wie sie erschienen, nach Vollziehung ihres göttlichen Auftrages sich wieder entfernen und verschwinden. Betrachten wir nach diesen Voraussetzungen nochmals die Gruppe selbst! Die beiden Schlangen haben zuerst die ganze Familie an die Stelle gefesselt; jetzt wo kein Entrinnen mehr möglich, hat jede von ihnen ihr Opfer ersehen und mit einem tötlichen Biß vollziehen sie ihr Rachewerk. Nachdem dies geschehen, lösen sie wiederum die nicht mehr nötigen Bande und enteilen in ihre Schlupfwinkel. Entseelt fallen der Vater und der eine Sohn zu Boden; der andere aber, befreit von den Umwindungen der Schlangen, hat nicht mehr nötig, an feige Flucht zu denken. Er bleibt zur Stelle als lebendiger Zeuge des Geschehenen.

Sophokles ließ beide Söhne untergehen; aber im Hintergrunde seines Dramas erschien das noch größere Leid: der Untergang nicht einer einzelnen Familie, sondern einer Stadt, eines ganzen Staates, der Untergang Trojas. Zudem konnte die Katastrophe nicht auf offener Szene vor sich gehen: sie konnte nur berichtet werden. In dem Bericht aber würde die Schilderung der Wehklagen des einen unmündigen Knaben nicht nur von geringer Wirkung gewesen sein, sondern sie würde sogar die Aufmerksamkeit von der

Hauptsache abgelenkt haben. Sie mußten verschwinden gegenüber der politischen Bedeutung einer Tatsache, in der es sich aussprach, daß die Götter den Untergang Trojas beschlossen hatten. Ein versöhnendes Element in dieser düstern Grundstimmung konnte daher auch nur nach dieser allgemeinen politischen Seite gesucht werden, und Sophokles fand es bereits bei Arktinos, indem dieser den Auszug und die Rettung der dem Laokoon nahe verwandten Aineiaden noch vor dem Untergange der Stadt als die unmittelbare Folge der vorhergehenden Katastrophe hinstellte. — Dieser weite politische Hintergruud konnte natürlich von den Künstlern einer plastischen Gruppe nicht festgehalten werden. Sie mußten die Handlung wieder auf einen engeren Bereich, den Kreis der Familie, zurückführen; und hier war es wiederum die alte epische Sage des Arktinos, welche auch den Künstlern für diesen besonderen Zweck die beste Grundlage darbot: nicht die ganze Familie, sondern nur der schuldige Teil unterliegt, und so erscheint vor unserer Phantasie, wenn wir uns die Handlung der Gruppe bis an das Ende ihrer unmittelbaren Folgen fortgeführt denken, nicht ein Haufe von Leichen, die wir mit stummer Resignation oder gar mit bitterem Unmut über den unversöhnlichen Zorn der Götter betrachten, sondern wir finden über den Leichen den einzigen Hinterbliebenen, der in seiner eigenen Hilflosigkeit Zeuge des Unglücks sein mußte, ohne doch selbst Hilfe bringen zu können, und nun dem unendlichen Leid lebendigen Ausdruck verleiht. Er ist nicht die Hauptfigur, wie die Niobe der Statuengruppe; aber er bildet darum nicht weniger das Vermittelungsglied, welches uns von dem Äußeren des Vorganges zu den inneren Ursachen und den Folgen desselben hinüberleitet und unser Mitleid für ihn selbst sowohl wie für die Gefallenen lebendiger erregt, als es irgend ein anderer Zuschauer oder etwa der Chor in einer Tragödie vermöchte. Erst hierdurch wird die Gruppe eine wahrhaft ethische und tief tragische und gewinnt einen nicht weniger würdigen Abschluß als die Tragödie des Sophokles.

Register.

Verzeichnis der Abbildungen.

Druckfehler.

S. 83, Z. 14 v. o. lies Kritios statt Kritias.
S. 146, Z. 9 v. o. lies Betrachtungsweite statt Betrachtungsweise.
S. 151, Z. 8 v. o. lies der Akropolis statt den Akropolis.
S. 152, Z. 2 v. u. schalte am Schlusse des Satzes ein:
[jetzt in Ny-Carlsberg].



